

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Pedagogická fakulta**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**2014**

**Bc. Lena Oganessianová**

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
Pedagogická fakulta  
**Katedra českého jazyka a literatury**

**Alexandr Blok v českých překladech**  
**Překlady poémy Dvanáct**  
*Czech Translations of Alexander Blok's Poem The  
Twelve*

Magisterská diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Josef Peterka, Csc.

### *Poděkování*

*Ráda bych poděkovala PhDr. Josefu Peterkovvi, Csc. za odborné vedení, připomínky a vsřícný přístup při vedení mé práce.*

Prohlašuji, že diplomovou práci jsem vypracovala samostatně a že veškeré zdroje jsou uvedeny v bibliografii.

Prohlašuji, že tištěná verze diplomové práce se shoduje s verzí elektronickou.

V Praze dne 19. 6. 2014

.....

Lena Oganješjanová

## OBSAH

1 Úvod.....	4
-------------	---

### ČÁST I

2 Autor poémy <i>Dvanáct</i> .....	6
3 Vznik <i>Dvanácti</i> a možnosti interpretace.....	8
3.1 Ideově-estetická analýza <i>Dvanácti</i> .....	11
4 Čeští překladatelé <i>Dvanácti</i> .....	27

### ČÁST II

5 Problematika uměleckého překladu.....	30
5.1 Základní definice překladu.....	31
5.2 Funkční hledisko překladu.....	32
5.3 Fáze překladatelského procesu.....	34
5.4 Základní překladatelské posuny.....	36
6 Srovnávací analýza překladů.....	38
6.1 Pochopení předlohy.....	38
6.2 Naturalizace a exotizace.....	46
6.3 Intertextualita v překladech.....	54
6.4 Básnická forma překladů.....	57
6.5 Stylová charakteristika lexikálních prostředků.....	62
6.6 Závěr.....	68
7 Resumé.....	71
8 Bibliografie.....	73
9 Přílohy.....	75

# 1 ÚVOD

Cílem diplomové práce je nalézt hlavní odlišnosti čtyř českých překladů poémy Alexandra Bloka *Dvanáct* a zhodnotit je z perspektivy principů uměleckého překladu, jak je definoval u nás především Jiří Levý. Spolu s tím si diplomová práce klade za cíl posoudit zdařilost a životnost každého z překladů jako celku z pohledu současného čtenáře.

## 1.1 Základní postupy

Srovnání hned čtyř překladů poměrně rozsáhlé básnické skladby je z metodologického hlediska časově dost náročné. Jako první musela být věnována pozornost cizojazyčnému originálu, a to pozornost pečlivá a neuspěchaná, teprve poté všem překladům jednotlivě (pro zformování představy), teprve nakonec přišlo na řadu jejich vzájemné srovnání při pomalém čtení po jednotlivých verších<sup>1</sup>.

Rozdíly budou proto sledovány v základních a zásadních rovinách překladové problematiky, umožní to jednak přehledněji rozpoznat převažující tendence v přístupech jednotlivých překladatelů, jednak to usnadní jejich vzájemné porovnání. Pro plnější ilustraci pak budou uvedeny charakteristické momenty či výňatky s podrobným komentářem.

Diplomová práce vyjde ze stručné charakteristiky autorovy tvorby (opírat se bude o literárněhistorické zdroje), ale zaměří se, což je vzhledem k cílům, jež si klade, stěžejní, na podrobnou interpretační analýzu výchozího textu. S ohledem na své zaměření autorovu biografii jako takovou ponechá stranou (bohatá životopisná fakta jsou ostatně snadno dostupná jak v tištěných publikacích, tak na Internetu). Naopak v rozsahově přiměřených medailonech představí všechny překladatele.

Ve druhé části diplomové práce nejprve předešleme teoretická východiska analýzy a hodnocení překladatelských řešení, která budou vycházet především z odborných poznatků Jiřího Levého. Návazně obrátíme pozornost ke čtyřem českým podobám Blokových *Dvanácti*. Spolu s hodnocením zdařilosti konkrétních řešení i překladů jako

---

<sup>1</sup> Není jisté na druhou stranu nijak dané, že právě takový postup je jediným možným. Bylo by zajímavé porovnávat například mezi sebou nejdříve jen překlady a získaný „dojem“ z jejich četby konfrontovat se zněním originálu.

celku nás bude zároveň zajímat, řečeno slovy J. Vilikovského, i „*systém individuálnych odchýlok motivovaných výrazovými sklonmi či idiolektom prekladateľa*“<sup>2</sup>, jinak řečeno, budou nás dané překlady zajímat také jako určitý „*projev nebo výraz tvůrčí individuality překladačovy*“.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984, s. 43.

<sup>3</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladač*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 33.

## 2 Autor poémy *Dvanáct*

Alexandr Blok (1880–1921) byl výraznou postavou mladší generace ruských symbolistů. Vyrůstal v prostředí petrohradské špičkové inteligence, avšak přesvědčen o svém životním poslání spisovatele nepokračoval v právnických ani filologických studiích, a plně se po zbytek života věnoval literatuře. Do oficiální umělecké sféry vkročil sbírkou *Verše o krásné dámě* (1904; její jednotlivé básně však již publikoval časopisecky), kterou literární kruhy se zájmem přijaly. Vyjádřila v duchu *fin de siècle* hluboce prožitý rozpor generačních pocitů – obavy z budoucnosti, z nastupující temné a neznámé bouře, úvahy o smrti, ale také momenty očekávání budoucna, naděje, zejména prožitek krásy, světla či melancholického polostínu života. To vše se mladému Blokovvi podařilo učinit způsobem, který plně vyhovoval generaci odchované dílem starších symbolistů, a přitom se v něm projevilo i Blokovo originální básnické cítění.

Blok od přírodní lyriky záhy přecházel k básnickým odezvám na nejružnější zážitky a události – a objevují se mezi nimi i náměty religiózní, i obrazy či vize převzaté z drsné reality (cyklus *Sněžná maska*, 1907, *Město*, 1908). Najdeme je i v názvech básní, jako je proslulá *Fabrika*, v jejichž motivech velkoměsta a života prostých lidí spatřuje literární věda jedno z prvních pojetí s Blokovou pozdější tvorbou. Těmito sbírkami vstupuje do jeho tvorby téma „*strašného světa*“, kterého se dotýká i poéma *Dvanáct*.

Významnou část Blokovy díla tvoří i dramatické pokusy (celkem čtyři dramata: *Král na náměstí*, *Neznámá*, *Panoptikum* (přel. také jako *Jarmareční budka*), *Růže a kříž*). Obrat od převážně lyrických veršů k dramatu nebyl náhodný, Blok podle vlastních slov v té době dosáhl v lyrice vrcholu a jeho talent hledal nové uplatnění. Zcela přirozeně se nabízelo právě divadlo, k němuž tíhl od studentských let, kdy se chtěl stát hercem, vystupoval v ochotnických představeních a nevynechal jedinou významnější inscenaci na tehdejších scénách metropole. To zanechává stopy i v jeho lyrice, projevuje se tu dialogizace textu, důraz na intonaci, popis gest aj. Od lyrické a lyricko-epické tvorby se však Blok nikdy neodvrátil, souběžně s dramaty vznikaly například verše věnované dojmům z cest (*Italské verše*, 1909; *Slavičí sad* 1915), a také poémy *Odplata*, *Skytové*, z nichž první psal (ale nedokončil) v letech 1917–21, druhou naopak vytvořil – stejně jako poému *Dvanáct*, chápanou jako jeden z vrcholů jeho tvorby – za velice krátkou dobu v lednu 1918.

Konstantu Blokova tvůrčího založení charakterizuje Milan Hrala takto: „*Blokův styl je založen na hudebně písňovém základu, tíhne k zvukomalebné a barevné výraznosti, je silně metaforický a struktura jeho obrazů je složitá. Neobvyklé je i napětí lyrické výpovědi, přecházející až do vášnivých poloh, její upřímnost a také zárodky něčeho, co pramenilo z povahových vlastností autorových a co později mělo pro něho až osudový význam. Můžeme to pojmenovat jako bezohledný maximalismus, neustálé směřování k něčemu novému, do budoucna, za hranice současnosti.*“<sup>4</sup> A na jiném místě: „*Obrat autora veršů o krásné dámě a slavičím sadu k politicky aktuálnímu a v jistém smyslu exkluzivnímu námětu nebyl náhodný, ale byl připraven celým dosavadním vývojem. Ani to však není vše, musíme zahrnout i osobní vlastnosti, v nichž po celý život převládalo neustálé hledání a očekávání čehosi, co umožní rozvinutí jakéhosi nového, plně harmonického bytí. Blok byl zřejmě přesvědčen, že právě nyní nastal ten pravý okamžik, jediná, dlouhou dobu očekávaná chvíle. Spatřoval ji ovšem v bořivé a ničivé síle, která odstraní vše staré a špatné. [...] Je snad zbytečné říkat, že s dalšími událostmi, následujícími po skončení občanské války, by nemohl už mít mnoho společného – nejen proto, že už nežil, ale hlavně pro své názory a postoje, jak se zformovaly během jeho umělecké dráhy.*“<sup>5</sup> Poslední část citovaného úryvku je již komentářem souvisejícím s Dvanáctí.

Než se tomuto dílu, okolnostem jeho vzniku a také jeho dobovému přijetí budeme věnovat podrobněji, ocitujme ještě jeden velmi zajímavý pohled na Bloka. Pochází ze zápisníku Blokova současníka, ruského filosofa Nikolaje Berd'ajeva: „*Vždy mi připadalo, jako by mu chyběl rozum. Je nejméně intelektuální z ruských básníků. To neznamená, že by Blokovy rozumové schopnosti byly špatné či malé, jak tomu bývá u lidí hloupých, ne, Blok se jen nacházel vně intelektuálnosti a neměl by být z hlediska rozumu posuzován.*“<sup>6</sup>

Roušku Blokovy umělecké osobnosti poodhaluje i vlastní Blokův komentář, který najdeme v jeho zápisníku, a vztahuje se přímo k Dvanácti: „*V lednu osmnáctého roku jsem se naposledy poddal živlu, stejně slepě jako v lednu roku sedmého nebo v březnu roku čtrnáctého. Toho, co jsem tehdy napsal, se nezříkám proto, že to bylo napsáno v souladu s oním živlem. Například v průběhu psaní Dvanácti i po jejich dokončení jsem několik dnů fyzicky, vlastním sluchem, kolem sebe vnímal silný souvislý šum, podle*

<sup>4</sup> HRALA, M.: *Ruská moderní literatura, 1890-2000*. Karolinum: Praha 2007, s. 197.

<sup>5</sup> *Ib.*, s. 199.

<sup>6</sup> [http://krotov.info/library/02\\_b/berdyayev/1937\\_358.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1937_358.html), s. 484.



všeho – šum rozpadajícího se starého světa.“<sup>7</sup> Není tedy až tak podivné, proč Berd'ajev považoval Bloka za nejméně racionálního ruského básníka vůbec...

### 3 Okolnosti vzniku *Dvanácti* a možnosti interpretace

Tisk prvního vydání *Dvanácti* byl hotov na jaře 1918, Blok tuto poému však napsal o několik měsíců dřív, už v lednu 1918. *Dvanáct* je fakticky prvním dílem o revoluci, které do té doby vzniklo. A právě jako dílo o revoluci, vyvolané k životu jejími událostmi, Blok *Dvanáct* zamýšlel, ne jako dílo přímočaře politické: „*Ti, kteří vidí ve Dvanácti verše o politice, jsou buď slepi k umění, nebo sedí po uši v politické špíně, anebo jsou prostoupeni velikou zlostí – ať už to jsou nepřátelé či přátelé mé poemy.*“<sup>8</sup> Blok tu naráží na odmítavý postoj na jednom a kladný postoj (avšak zároveň i rozpačitý) na druhém břehu politicky rozdělených čtenářů – tedy protivníků radikálních kroků a změn Leninem vedených bolševiků a jejich zastánců.

Můžeme oprávněně soudit, že *Dvanáct* rozhodně není dílem agitačním, jak se určitá část čtenářů (odmítající v případě některých Blokových známých po přečtení *Dvanácti* podávat autorovi ruku) domnívala. Je mnohem spíš dílem angažovaným: zabývá se problémy tehdejšího života Ruska, přitom ale po Blokově způsobu není dílo koncipováno nijak jednostranně a průhledně. Blok neprestal být symbolistou ani v době, kdy *Dvanáct* tvořil, zůstal jím po celý život. Skoro až symbolickou se také zdá být i jeho předčasná smrt v 41 letech v době vrcholící občanské války a rok před vytvořením Sovětského svazu, kdy oficiální místa zamítla prosbu Bloka vycestovat na léčení do Finska. Blok tak zemřel na srdeční chorobu a celkové fyzické vyčerpání ve velmi tíživých materiálních podmínkách v rozpuku svých tvůrčích sil. Je však otázka, jestli by je mohl nebo jestli by mu spíše bylo umožněno je naplňovat i v dalších letech vývoje Ruska... To, co hraje ve *Dvanácti* významnou roli, jsou filosofické či existenciálně duchovní přesahy vetkané do originální zvukové podoby poémy. Není tedy divu, jak už bylo podotknuto, že s jistou nedůvěrou se na *Dvanáct* dívali i obhájci čistě ideově založené literatury, která měla bez jakýchkoli sporných příměsí hájit politické změny bolševiků směřující, v jejich představách, k postupnému uskutečnění komunismu.

<sup>7</sup> Debata literárních vědců, kde je úryvek z Blokova zápisníku citován: [https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc\\_pplUA](https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc_pplUA).

<sup>8</sup> BLOK, A.: *Intelligencija i Revolucija*. Dostupné na [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1918\\_intelligentzia\\_i\\_revolutzia.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_intelligentzia_i_revolutzia.shtml).

Na druhou stranu Blok se k říjnové revoluci roku 1917 (stejně jako k předchozím demokratickým revolucím v r. 1905 a v únoru 1917) nestavěl odmítavě. Chápal ji však po svém, o čemž vypovídá i *Dvanáct*. Důvody, které ho k tomu vedly, naznačuje ve své esejistické stati *Inteligence a Revoluce* (z níž pochází i citát výše), kterou psal v podstatě souběžně s *Dvanácti* v lednu 1918.

Schopnost přijmout revoluční události, a s nimi i to destruktivní (a to i ve vztahu k sobě samému, svému osobnímu životu a majetku), pro něj znamenalo být skutečným intelektuálem, ne pouhým „měšťákem“. Byl to zvláštní projev Blokovy celoživotního odporu k průměru života a touhy po něčem, co ho přesahuje. Intelektuál jakožto člověk žijící nepředstíraně ze svého vnitřního bohatství v Blokových očích nemá lpět na materiální, a je-li mu odňato a jeho životní podmínky jsou zhoršeny, nemůže ho to ve skutečnosti degradovat, protože jeho důstojnost spočívá jinde. A pokud je ve hře i zásadní otázka povznesení vlastního národa, je takový postoj o to méně zpochybnitelný. Proto Blok s jinak těžko pochopitelným lhostejným chladem přijal zprávu, že rodinné jmění, šlechtické sídlo Šachmatovo, bylo rolníky vyrabováno a spáleno a barbarskému pustošení neunikla ani rozsáhlá knihovna. Je tak zřejmé, že za Blokovým ideově-prožitkovým stanoviskem se skrývá i jakýsi komplex ruského šlechtice, rozumějme intelektuála, který považuje za morální nutnost obětovat se pro „hříchy otců“, jež byly po staletí páhány na nevolném obyvatelstvu.

Blok napsal většinu *Dvanácti* za velmi krátkou dobu, za necelé dva dny. Když si pak zapsal z jeho úst nikdy předtím neslýchaná a později proslulá slova *dnes jsem génius*, rozhodně se nemýlil v tom, že vytvořil dílo opravdových uměleckých kvalit.

Vše, co bylo zatím řečeno, má pro naši práci význam. Vypovídá to o Blokově umělecké povaze a je to zároveň střípek pomyslného klíče k autorově tvůrčímu záměru, k tomu, co v *Dvanácti* prožil on sám. Jsme si přitom vědomi toho, že odhalit Blokův tvůrčí záměr v jeho *naprosté* úplnosti přesahuje reálné možnosti sebectlivějšího literárního badatele i čtenáře, a chápeme ho jako jeden z projevů axiomu: *nikdy nelze v plném prožitkovém a myšlenkovém srozumění splynout s jiným člověkem, potažmo dílem*. Byl by pak doslova naším klonem. Je ale jistě možné se autorovu sdělení přibližovat, tedy v našem pojetí navázat s dílem citlivý *dialog*, protože co jiného literatura je, než jistý způsob mezilidské *kommunikace*? To všechno možná zní nade vše jasně, až banálně. Ale jak tomu často bývá, jednoduché otázky v sobě skrývají zrádné hlubiny. V případě našeho zájmu, v případě literární komunikace, se tak nevyhnutelně

potýkáme s problematikou interpretace, ale také i dezinterpretace literárního díla. A ta nakonec těsně souvisí i s problematikou překladu.

Z právě uvedeného vyplývá důležitá věc. To, že Blokově *Dvanácti* (stejně jako jeho osobnosti) je obtížné beze zbytku porozumět, ještě neznamená, že máme při výkladu jeho díla naprosto volné ruce. Obrazně vyjádřeno, volné ruce nemáme už prostě proto, že v nich držíme daný text. Jeho *významová integrita*, snaha o její nalezení, je pak naším interpretačním rámcem, na který je třeba brát ohled vždy. I kdybychom – samozřejmě v extrémním případě – o autorovi, době a prostředí, v nichž tvořil, nevěděli zhora nic. Interpretační svévole, tedy přijatelnost naprosto *jakéhokoli* subjektivního výkladu, by byla jen další krajností, stejně jako by jí byla už zmíněná víra v možnost úplného splynutí s autorem a jeho prožitkem uskutečněným v díle – nalezení jediného správného výkladu či smyslu díla.

Velmi srozumitelně o interpretaci a dezinterpretaci literárního díla pojednává Š. Klumparová. Uvádíme pasáž, v níž zároveň cituje pohled Umberta Eca, se kterým se ztotožňujeme: „*S kvalitou vztahu čtenáře a textu souvisí i problematika dezinterpretací, tedy komunikačních situací, kdy se čtenářova verze interpretace dostane do rozporu s autorskou záměrností textu nebo kdy ji naprosto ignoruje a nahrazuje ji svou čtenářskou záměrností. Umberto Eco (1997, s. 122) tvrdí, že „z textů můžete vyvozovat něco, co v nich není řečeno explicitně, ale nemůžete je přimět, aby tvrdily opak toho, co říkají.“ Eco (2004, s. 161) dále ukazuje, že text čtenáři zároveň ponechává obrovský prostor pro jeho interpretační kreativitu: „Iniciativa čtenáře v podstatě obnáší dohadovat se intencí textu. Text je nástroj k vytváření vlastního modelového čtenáře. Takový modelový čtenář však není tím, kdo činí jediný správný dohad. Text může předvídat modelového čtenáře, který je oprávněn zkoušet nekonečnou řadu dohadů. Ale nekonečná řada dohadů neznamená jakýkoli možný dohad.“ Eco (2004, s. 161) se dále zamýšlí nad dezinterpretacemi: „Jak dokázat, že daný interpretační odhad je, když ne ten správný, pak alespoň přijatelný? Jediná možnost je porovnat jej s textem jako celkem: lze akceptovat jakoukoli interpretaci určité části textu, je-li potvrzena jinou částí stejného textu, není-li potvrzena, je třeba ji odmítnout. V tomto smyslu vnitřní koherence textu kontroluje jinak nekontrolovatelné interpretační draftování čtenáře.“<sup>9</sup>*

Další střípek, který vložíme do naší mozaiky, pochází také z Blokovy stati *Intelligence a Revoluce*: „*Žalostně je těm, kdo se domnívá, že najde v revoluci splnění pouze svých snů, jakkoli vysoké a ušlechtilé by byly. Revoluce, jako hrozný víchř, jako*

---

<sup>9</sup> KLUMPAROVÁ, Š.: *Čtenářské kompetence adolescentů*. Disertační práce. PedF UK, Praha 2009, s. 19.

sněžná bouře s sebou nese vždy nové a neočekávané. Krutě mnohé podvede. Lehce ve svém víru mrzačí ctěného, často na souš nedotčeným vynese neváženého. To je ale druhotné, nemění to nic na celém směru proudu, ani netiší ten hrozný a ohlušující hukot, který proud vydává. Tento hukot vypovídá přese všechno vždy – o velikém.<sup>10</sup> Světodějný šum nebo hukot, o kterých Blok psal a které prý dokonce reálně slyšel, mu přitom zněly jako hudba – hudba revoluce<sup>11</sup>. Není to ostatně až tak udivující, protože Blokova poezie byla od počátku založena na výrazné akcentaci zvuku a zůstala jí věrná.

Zvukům, které Blok slyšel a v podobě své skladby zachytil, se pokusíme přiblížit při reflektované četbě poémy. Naše zjištění budou mít význam pro podrobné srovnání vybraných klíčových pasáží a zhodnocení překladů jako celku.

Nejdřív však ještě pár slov o významově velmi exponované části každého díla, a to o jeho názvu. Každý čtenář zaznamená, že *Dvanáct* má právě dvanáct zpěvů. Název může u ruského čtenáře podněcovat v průběhu čtení další asociace<sup>12</sup> Jednu asociaci, velmi zásadní, ale sdílejí všichni čtenáři, jejichž kultura vyrůstá z křesťanských kořenů. Jde samozřejmě o asociaci s Kristovými nejbližšími učedníky, dvanácti svatými apoštoly. Asociace je to o to oprávněnější, že náboženskými motivy jsou prostoupeny, alespoň v náznacích, téměř všechny kapitoly, a především proto, že na úplném konci poemy se objevuje obraz samotného Ježíše Krista. Ten se okamžitě po vydání *Dvanácti* stal neuralgickým bodem debat o jeho správném pochopení a spolu s tím i o náležité interpretaci celé poémy. Zaslouží si proto zvláštní komentář na následujících stranách, ale zatím se ještě vraťme na začátek.

### 3.1 Ideově-estetická analýza *Dvanácti*

#### Zpěv první

Poema začíná čtyřverším: // **Чёрный вечер / Белый снег. / Ветер, ветер! / На ногах не стоит человек.** / První tři verše se strohou stručností rozevírají kulisy příběhu. Hned na samém počátku je čtenáři zřetelně předveden kontrast. Jako jeden ze základních stavebních principů prostupuje celou skladbu a zobrazená polarita barev je jeho výrazným projevem. V dalších verších se ovšem neobjevují jenom barvy dvě, ale

<sup>10</sup> BLOK, A.: *Inteligencija i Revoljucija*. Dostupné na [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1918\\_intelligentzia\\_i\\_revolutzia.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_intelligentzia_i_revolutzia.shtml).

<sup>11</sup> Ib.

<sup>12</sup> spojené např. se znalostí historie: rudí gardisté skutečně chodili ve formacích po 12 lidech (ale existovaly i vícečlenné o 13 nebo 14 lidech, stejně tak i formace jedenáctičlenné) nebo literaturou: 12 loupežníků najdeme v Někrasovově poemě *Komu se na Rusi žije blaze?*

hned tři: černá barva večera, bílá barva sněhu a také věnce růží, který spočívá na Kristově čele místo trnové koruny, a ještě barva ničivého živlu ohně a také krvavé vlajky, kterou Kristus drží v rukou<sup>13</sup>. Citlivý čtenář ovšem může „nahmatat“ zpětně i polaritu spínající začátek a konec *Dvanácti* na této úrovni: *člověk* (tedy obyčejný smrtelník, kterému vítr podráždí nohy a strhává ho k zemi) – *Kristus* (tedy Bůh v lidské podobě, jenž, nezasažitelný a nezranitelný, kráčí lehkým krokem nad sněžnou vichřicí).

Následuje obraz větru, který věrně odráží počasí lednových dnů v Petrohradu, toto boží nadělení tu však najednou nabývá celosvětového rozměru: / **Ветер, ветер! / На всем божьем свете! //**

Tón i jazyk dalších veršů se ale mění. Vzletnost střídá komický obraz skluzavky jako ledové nástrahy na chodce, kterou zasypává zdrobnělý *snížek*, podílí se na něm v lexikální rovině i expresivní deminutivum *chuděrka*: // **Завивает ветер/ Белый снежок. / Под снежком — ледок. / Скользко, тяжело, / Всякий ходок / Скользит — ах, бедняжка! //** A vítr ženoucí se po celém světě nás zároveň snáší na konkrétní místo – do revolučního Petrohradu na přelom let 1917–1918.

Text pokračuje čtyřverším, které zachycuje tehdejší důležitou realii: mezi domy na provazech upevněný velký plakát hlásající podporu demokratickému Ústavodárnému shromáždění: // **От здания к зданию / Протянут канат. / На канате — плакат: / «Вся власть Учредительному собранию!» //**

Celý 1. zpěv je dál ironicky groteskní přehlídkou různých postav, které se jedna za druhou, jako na divadelním jevišti, objevují na ulici a něco říkají či dělají., až na jednu, která se tu v prudkém větru a silném mrazu nenápadně vynořuje a na rozdíl od ostatních mlčí: // **Ветер хлесткий! / Не отстаёт и мороз! / И буржуй на перекрестке / В воротник упрятал нос. //** Právě s touto figurou mlčenlivého „měšťáka“, který je (jak se vyjeví později) alternací hroutícího se starého řádu, se ještě setkáme. Jeho mlčenlivost je samozřejmě symbolická, představuje bezmoc a pád.

Všichni zbylí se živě dělí o své obavy, ať už o chatrně oděné a promrzlé děti (stařenka), o osud země (spisovatel krasořečník), o osud současného uspořádání společnosti, potažmo o osud svůj (pop, dámy v perziánovém kožichu). Na konci řady vystupují prostitutky, přesněji – ozývají se jejich hlasy, a sjednocují si svou profesní taxu. Jejich řeč se v parodické narážce vztahuje k plakátovému sloganu a vážné politice.

<sup>13</sup> Je možné zamýšlet se podrobně nad jejich symbolikou, například je zřejmé, že oheň zosobňuje pohlcující, vášnivý i ničivý princip, ale může být, podobně jako oheň bájného ptáka Fénixe, spalujícího a znovu obrozujícího sebe sama, chápán i ve smyslu destrukce, která přetavuje vše znovu do nového života. Z předchozího výkladu je zřejmé, že to není tolik vzdáleno tomu, jak tyto otřesy prožíval sám Blok.

Předchází ji však obraz větru, který s radostí podráždí lidem nohy a nadzvedává podolky, ale do jeho dovádění proniká i zloba... Opět tedy neskrývaný kontrast:

*// Ветер весёлый. / И зол и рад. // Крутит подо́лы, / Прохожих косит. / Рвёт, мнёт и носит / Большой плакат: / «Вся власть Учредительному собранию!» / И слова доносит: // ...И у нас было собрание... / ...Вот в этом здании... / ...Обсудили – / Постановили: / на время – десять, на ночь – двадцать пять... / ...И меньше – ни с кого не брать... / ...Пойдём спать... //*

Na scéně se objevuje poslední epizodická figura, tulák. A zazní dialog, který se najednou vylamuje ze satirického ladění a působí velmi vážně. Přitom tu není jasně vyjádřeno, komu jednotlivé hlasy patří: *// Эй, бедняга! / Подходи – / Поцелуемся... // Хлеба! / Что впереди? / Проходи! //* Odhadujeme, že jde o výměnu replik mezi prostitutkami a hladovým tulákem. I on se bojí o svůj osud. Vážný, zlověstný tón mají také následující verše uzavírající první kapitolu: *// Чёрное, чёрное небо. // Злоба, грустная злоба / кипит в груди... / Чёрная злоба, святая злоба... // Товарищ! Гляди / В оба! //* Obsahují, jak vidíme, do očí bijící oxymóron *svatá zloba*, které přitom kontrastuje s výrazem *černá zloba*. Význam daných spojení jako by se tu nepochopitelně srážel, anebo je snad *svatá zloba* a *černá zloba* tatáž? Metaforické vyjádření *černá zloba* dává smysl z hlediska její psychologické podstaty, tedy jejího charakteru destruktivní, záporné lidské emoce. A most k smyslu paradoxního spojení, který by mu dal jasné kontury, lze hledat za pomoci významu ruského slova *чёрнь* (také *чёрный люд*), jeho český ekvivalent by zněl asi *chudina*, tedy lidé nejbědnější z bědných. „Černí“ byla přitom chápána nejen městská chudina, ale i ruské rolnictvo, byli mimochodem popisováni například takto: „Venkovany, kteří přišli do ústředních sovětů v průběhu roku 1917, charakterizoval [menševik Suchanov, pozn. L. O.] jako „šedou, černozemní“ masu, lidi vylezlé „ze zákopů a medvědích děr“, „surové a temné“, plné zloby, zoufalství a hladu.“<sup>14</sup> Černá zloba v takovém kontextu může být chápána jako *svatá*, tj. spravedlivá, oprávněná, spásná atd., protože její zcela logický výbuch, který na sebe přijal podobu dramatických a drastických událostí 1917–1918 (a pochopitelně i následujících let), náleží lidem po dlouhá staletí živořícím v reálně otrockých podmínkách. To ostatně koreluje i s vyřčenými Blokovými názory na tehdejší politické události.

Vraťme se ještě ke groteskní části 1. zpěvu. Zdá se, jako by zobrazené postavy se svým společenským postavením a způsobem života zachycovaly už vlastně jen úlomky

<sup>14</sup> ŠVANKMAJER, M. a kol.: *Dějiny Ruska*. NLN, Praha 1999, s. 308.

„starého světa“, jeho prohlubující se bezradnost. Může tedy proto být viděn ve směšné bezbrannosti. Je tu přitom ještě někdo další, kdo také cítí smutek, provázený ovšem nikoli strachem, ale právě tou destruktivní a silnou emocí – zlobou, a je stejně jako rozezlený víchr odhodlaný v takovém krajním stavu duše smést všechny „viníky“ s cesty.

### Zpěv druhý

Na scénu tak ve 2. zpěvu přichází dvanáct hlavních protagonistů poemy: // *Гуляет ветер, порхает снег. / Идут двенадцать человек. // Винтовок чёрные ремни / Кругом – огни, огни, огни...* // Proud větru a krok dvanácti jakoby spolu souvisel: ruské sloveso *гулять*, které je tu predikováno větru, má základní význam *chodit, procházet se*, tzn. *pohybovat se chůzí*, ale, pravda, mnohem důležitější jsou tu jeho přenesené významy, protože *гулять* vyjadřuje totiž i nevázanost, nespoutanost, bujaré veselí<sup>15</sup>, vítr si tedy fouká a běsní všemi směry, zatímco krok dvanácti je vojensky pravidelný... Stejně tak je možné nalézt spojnici mezi zjevem dvanácti a dalším živlem ve výrazech: *černé řemeny ručnic – hořící ohně kolem*, na němž se v ruštině znovu podílí víceznačnost slova. U obou se totiž význam střelby (srov. *Огонь! – Pal!, открыть огонь – zahájit střelbu*) překrývá s ohněm. Také se ve druhém zpěvu opakuje zvukomalebné zachycení střelby *мра-ма-ма! – ratata!* Mění se zároveň rytmus: začátek druhé kapitoly je prudký, připomíná pochod.

Zvuková podoba veršů se bude proměňovat dál v každé z dvanácti kapitol. První, kdo se vyjádřil k hudební výraznosti Blokovy poemy, byl zřejmě Osip Mandelštam. O *Dvanácti* napsal, že je to „monumentální dramatická častuška“<sup>16</sup>. Jeho přirovnání ke krátkému žánru ruské lidové písně doplnil Čukovskij poznámkou, že je ovšem „zahrána na grandiózních varhanách“<sup>17</sup>. Poprvé tak byla reflektována výrazná polyfonie *Dvanácti*.

Že jde o dvanáct rudogvardějců, ozbrojenou formaci hájící zájmy bolševického převratu, čtenář musí vyrozumět z kontextu. Zajímavé ale je, že druhý verš 2. zpěvu zní doslova: *jde dvanáct lidí*, jistě to má význam. Nesnaží se tu rychle zdůraznit, kdo jsou zač, vnáší tak do svého obrazu, bez ohledu na konkrétnost jeho vyjádření, jakousi

<sup>15</sup> <http://www.gramota.ru/slovari/dic/?word=%E3%F3%EB%FF%F2%FC&all=x>.

<sup>16</sup> [http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol\\_2/03prose/2\\_185.htm](http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_185.htm), s. 255.

<sup>17</sup> ČUKOVSKIJ, K.: *Aleksandr Blok kak čelovek i poet*, 1924. Dostupné on-line na <http://modernproblems.org.ru/memo/204-chukovsky3.html?start=1>.

distanci, pohled z větší dálky. Tato drobnost tak může aktualizovat obecně lidskou rovinu. Tito *lidé* navíc rozhodně nevyvolávají dojem spásného revolučního vojka: // **В зубах цигарка, примят картуз, / на спине б надо бубновый туз!** // Spíš se podobají lidem stojícím za hranicemi spořádané společnosti – znak kárového esa byl přisíván na záda trestancům, odpykávajícím si trest na nucených pracích<sup>18</sup>.

Následuje zvolání // **Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!** // doprovázené // **Тра-та-та!** // Druhý verš příznačně obsahuje náboženský motiv, kříž, který je tu opět v negaci (stejně jako v první kapitole pop a jeho zlatý kříž). Toto zvolání se v dalších kapitolách bude refrénově vynořovat a tvořit jednu stranu „houpačky“, na níž se ve *Dvanácti* pohybujeme – od zvýznamnění křesťanské duchovnosti a modlitby k jejímu popření či zesměšnění.

Ve 2. zpěvu je také přiblížena situace dvanácti. Čtenář je dál utvrzován v tom, že jsou jen obyčejnými smrtelníky zrozenými ne jinde než na hříšné zemi: je jim zima a ani jejich služba není nijak radostná. Navíc hovoří o svém známém, Vaňkovi, který s nimi není, a do jejich revolučního zápalu se otiskují elementární lidské emoce jako závist, žárlivost, chuť se pomstít... Právě v tomto místě se začíná rozvíjet vlastní dějové klubko poemu – vražda nevázané Kat'ky, milé jednoho z dvanácti rudogvardějců. Ta ten večer tráví příjemné chvíle právě s oním „třináctým“, Vaňkou. Na Vaňku jako drzého potenciálního svůdce dalších dívek dvanácti však není důvod jen žárlit, ale je důvod cítit k němu i nenávist jiného druhu. Dvanáct o něm zle smýšlí kvůli Vaňkově údajné zradě a vypočítavosti: / **Был Ванька наш, а стал солдат!** //. Přešel na antirevoluční stranu, přidal se k vojákům a momentálně se mu daří očividně lépe. Proč se tak rozhodl, ani jakým způsobem se dostal k penězům, není blíž objasněno. Hovor se odehrává v mluvené, spisovnosti velmi vzdálené ruštině a je příznačně – tedy kontrastně – proložen předcházejícím zvoláním, které má poněkud vyšší cíle, než je nízká msta na sokovi: // **Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!** //. Obojí se tu mísí, znovu se objevuje echo střelby: // **Тра-та-та!** //, které se tu stává neblahou předzvěstí.

V závěru 2. zpěvu se pak na pozadí ohně, a tedy i střelby v ulicích a řemenů ručnic gardistů, spojuje bojový patos výzev k činu s pohrdáním k Rusku starých pořádků, které je charakterizováno přívlastky *statné, ze dřeva stlučené, s tlustým zadkem*: // **Кругом – огни, огни, огни... / Оплечь – ружейные ремни... // Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг! // Товарищ, винтовку держи, не трать! / Пальнѐм-ка пулей в Святую Русь – // В кондовую, / В избяную, / В**

<sup>18</sup> <http://interneturok.ru/ru/school/literatura/11-klass/a-a-blok/a-a-blok-poema-dvenadsat#>



*толстозадую, // Эх, эх, без креста!* // Výzvy mají podobu rytmicky úderných revolučních hesel, které bylo možné skutečně číst na obrovských plakátech tehdejšího Petrohradu. Také se tu však zmiňuje nepřítel dvanácti, který ale není pojmenován, je jen řečeno, že je *neúnavný* a je třeba být před ním *ve střehu*.

### Zpěv třetí

3. zpěv má pouze tři sloky. Je to vojenská lyrická píseň, ale její folklórní motivy jsou částečně aktualizovány (*služba v Rudé armádě*) a v poslední sloce se jaksí nečekaně proměňují v motiv třídní nenávisti: *// Мы на горе всем буржуйам / Мировой пожар раздѣем, / Мировой пожар в крови – / Господи благослови!* // Motivы jsou to až děsivé a katastrofické, plné temného lidského počínání. Začíná být také jasné, že mají vztah i k přibližující se události – chystané pomstě Vaňkovi (ten byl v předchozím rozhovoru dvanácti nazván *buržoustem*). Poslední verš 3. zpěvu – kratičká prosba Boha o požehnání – je tu protimluvem hned dvakrát: jednak víru v Boha ani náboženské instituce rudogvardějci k ničemu nepotřebují, jednak má být Bohem požehnáno, protivící se vlastnímu učení Ježíše, ovšem neprotivící se pozdějším praktikám církvi, rozpoutání *krvavého požáru*. Je tu tedy možné rozpoznat opět ironickou notu. A připomeňme, že jde znovu o verš s náboženským prvkem a ten je nějak zakomponován téměř v každém z dvanácti zpěvů. Stojí za to všimnout si i kontrastu, jenž vyjadřuje paradoxní významy života jako *těžkého hoře* a *sladké radosti* ve druhé sloce: *// Эх ты, горе-горькое, / сладкое житье!* / Tento kontrast má původ v lidové slovesnosti, takových momentů ve *Dvanácti* není málo.

### Zpěv čtvrtý

4. zpěv nás vrací k epické linii poémy. Líčí večerní rychlou jízdu Vaňky s Kaťkou na saňové drožce. To, jak tu o nich vypravěč mluví, se blíží perspektivě dvanácti: Vaňka je podán jako hejsek ve vojenském kabátě, který si nakrucuje černé kníry a sebevědomou výřečností plete Kaťce hlavu. A *husa Kaťka* v jeho objetí září spokojeností a zuby jí svítí jako perly. Poslední dvojverší tohoto zpěvu je také zajímavé, je to povzdech při myšlence (pohledu?) na Kaťku: */ Ах ты, Катя, моя Катя, / Толстоморденькая...* // Logicky ho hned přiřadíme jednomu z dvanácti, kterého známe jménem a o němž víme, že Kaťka je jeho milá – Petruchovi. Ale může to být, jak

se domnívá Anatolij Jakobson<sup>19</sup>, i hlas vypravěčův, potažmo autorův, oddělující se tu od příběhu a reflektující z pozice samotného tvůrce hrdinky její blížící se tragický osud...

Všimněme si dál, že se Kat'ce dostalo přívlastku, který se velmi podobá třetímu a poslednímu přívlastku, jímž bylo charakterizováno Rusko – to má, přeloženo doslovně, *tlustý zadek*, Kát'a má zas *tlustou tlamičku*. Souběžnost podoby a nakonec především osudu *svaté a statné* Rusi a *plnokrevné* Káti, určitě není jen náhoda. Je to jedno z nenápadných, ale významných míst, které dobře ilustruje symbolické přesahy *Dvanácti*.

### Zpěv pátý

Další zpěv navazuje na čtvrtý velmi těsně, epický spád se ale brzdí. Jde o monolog člověka, který se zlou hořkostí předhazuje Kátě poklesky, jichž se dopustila a dopouští: pletky s důstojníky, junkery a nyní vojáky, rozmarný život v „přepychu“ umožněný takovým jednáním... Dělá to však způsobem, že jí vlastně i vyhrožuje, například všechny tři otázky, které jí klade, jsou řečnické a Kát'a je v nich navíc oslovena nadávkou. Ale hlavně vlastní obsah sdělovaného nás nenechává na pochybách: // *У тебя на шеѐ, Катя, / Шрам не зажил от ножа. / У тебя под грудью, Катя, / Та царапина свежа! // [...] // Помнишь, Катя, офицера – / Не уиѐл он от ножа... / Аль не вспомнила, холера? / Али память не свежа? //* Dotyčný připomíná Kátě čerstvou jizvu, kterou má od nože na krku a pod ěadrem, osvěžuje jí paměť slovy o důstojníkovi, který noži neutekl... Nepřímou mluví tedy dokonce o vraždě. Opět si můžeme jen domyslet, že jde asi o řeč Petruchovu a že Petrucha mohl být tím, kdo Kat'ku v temné bolesti a zhrzenosti lásky (což je koneckonců také zvláštní paradox v lidských emocích) pobodal a onoho důstojníka dokonce zabil. V textu to ale není jasně signalizováno.

Důležité je, že tento monolog má písňovou formu, je to častuška, v níž je každé čtyřverší proloženo dvojveršovým refrénem s proměňujícím se motivem – jsou to přitom až cynismem prosycené výzvy Kátě k dalšímu takovému jednání, které dotyčného přitom zraňuje: // *Эх, эх, попляши! / Больно ножки хороши! // [...] Эх, эх, поблуди! / Серце ѐкнуло в груди! // [...] // Эх, эх, освежи, / Спать с собою положи! // [...] // Эх, эх, согреши! / Будет легче для души! //*

<sup>19</sup> [http://www.antho.net/library/yacobson/texts/eot\\_part1.html](http://www.antho.net/library/yacobson/texts/eot_part1.html)

Zastavme se zde ještě pro zajímavost u jednoho místa, a to verše: / *Шоколад Миньон жрала*. / *Нení ve skutečnosti Blokův, ale – jak vzpomíná na Blokovy slova Čukovskij<sup>20</sup> – jeho ženy. Ta prý Bloka upozornila na významovou „nevhodnost“ původního verše, který zněl: / Юбкой улицу мела*. / Byl by totiž v rozporu s tím, jak se Kát'a zřejmě oblékala, dívky bez upjatých mravů už v té době nenosily dlouhé, ale kratší sukně.

### Zpěv šestý

Šestý a zároveň první centrální zpěv poémy obsahuje kulminační zlom příběhu. Cesta saňové drožky se protne s cestou dvanácti... Víme, že postupně chtělo dvanáct pálit do svaté Rusi, pak rozpoutat světový požár v krvi měšťáků, nakonec však jejich střelba cílí na Vaňku. Za to, že se mu zachtělo pohodlného života i Kaťky, má Vaňka zaplatit životem:

*/ Стой, стой! Андрюха, помогай! / Петруха, сзади забегай!.. // Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах! / Вскрутился к небу снежный прах!.. // Лихач — и с Ванькой — наутёк... / Ещё разок! Вводи курок!.. // Трах-тарарах! Ты будешь знать, / Как с девочкой чужой гулять!.. // Утёк, подлец! Ужо, стой / Расправляюсь завтра я с тобой! // А Катька где? — Мертва, мертва! / Простреленная голова! //*

Jejich „akce“, jak vidíme, nabrala však nečekaných obrátek a skončila ještě méně očekávaným výsledkem: střelám mířeným na Vaňku se nešťastně „přípletla“ do cesty Kaťka. A Vaňkovi i s vozkou, kteří zůstali zřejmě bez zranění, se podařilo vzít nohy na ramena. I tady je přítomen paradox, i zde má poéma tragické ladění.

Následují dvě dvojverší, která kapitolu uzavírají. První dvojverší je něčí řeč adresovaná Kátě. Jak je pro *Dvanáct* již typické, mluvčí není explicitně pojmenován (jde asi o někoho z *Dvanácti*, spíš než o samotného Petruchu). Má před očima děsivý obraz smrtelně zraněného člověka, navíc ženy, ale promlouvá k němu tak, že to až leká svou hrubostí: // *Что, Катька, рада? — Ни гу-гу... / Лежи ты, падаль, на снегу!..* // Druhé dvojverší je už známým bojovým heslem: // *Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг!//* Takový závěr zpěvu může ve čtenáři vyvolávat i šok ze surovosti těch, kdo se právě „bezcitnosti Ruska starých pořádků“ chtějí stavět na odpor.

<sup>20</sup> <http://modernproblems.org.ru/memo/204-chukovsky3.html>

## Zpěv sedmý

Druhý ústřední zpěv poémy, zpěv sedmý, je neméně významný. Obsahuje důležitou událost ne tak dějovou, jako psychologickou. Dvanáct směřuje dál v pravidelném kroku nočními ulicemi Petrohradu, jen jeden z nich, nazvaný *nešťastným vrahem*, se nemůže z nedávné události vzpamatovat: // *Всѣ быстрее и быстрее / Уторопливает шаг. / Замотал платок на шею – / Не оправится никак... //*

Stojí za to všimnout si, že vlastně nevíme přesně, z čí zbraně (zbrani) Kát'u střely zasáhly. Stříleli všichni, dokonce je z textu předchozí kapitoly očividné, že kdosi z dvanácti přepadení velel – křičí povely Petruchovi a také Andrjuchovi (to je druhé a poslední jméno, které se čtenář dozvídá, jména zbylých deseti rudoarmějců zůstávají neznámá). Dobrý postřeh v této souvislosti uvádí M. Kudimovová<sup>21</sup>, a to že všechna tato jména – Vaňka, Petrucha, Andrjucha, tedy jména Ivan (Jan), Pjotr (Petr), Andrej (Ondřej) – jsou jména apoštolská. Opět tu dost pravděpodobně prosvítá záměrná symbolika.

Tím nešťastníkem, který také sám sebe viní ze spáchaného zločinu na drahém člověku, je právě Petrucha. Dvanáct jako „kolektivní“ postava jednotně myslící a konající se tu najednou rozpadá a Blok čtenáři předkládá dialog soužícího se Petruchy a ostatních kamarádů ve zbrani. Posměšně až drsně dobíravé poznámky tu střídají Petruchova slova niterného pohnutí: // — *Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил... / Ночки чёрные, хмельные / С этой девкой проводил... //* — *Из-за удали бедовой / В огневых её очах, / Из-за родинки пуницовой / Возле правого плеча, / Загубил я, бестолковый, / Загубил я сгоряча... ах! //* Apoziopese v posledním verši, ale i kontext předcházejících veršů, odkazuje jasně ke Kaťce. S ohledem na jednání a myšlení Petruchy, jak je zachycuje celek textu, byl vysloven i názor, že Petrucha tu mluví také o vlastní duši, upadnuvší zločinem v záhubu<sup>22</sup>.

Doplňme, že ze stavby rozhovoru Vaňky se zbylými gardisty prosvítá aluze na ruskou romanci *Из-за острова на стрежень*, zhudebněnou píseň básníka Sadovnikova<sup>23</sup>, kterou napsal v roce 1883. Intertextualita, pokud do ní zahrneme i návaznost na biblické texty, má ve *Dvanácti* rozhodně významné místo.

Pod palbou rýpavých poznámek na Petruchovy nářky, které završuje varovné: // *Потяжелее будет время / Нам, товарищ дорогой! //*, se nakonec začíná s

<sup>21</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc\\_pplUA](https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc_pplUA)

<sup>22</sup> Ib.

<sup>23</sup> <http://a-pesni.org/popular20/izzaostrova.htm>

Petruchou odehrávat proměna: // **И Петруха замедляет / Торопливые шаги... // Он головку вскидывает, / Он опять повеселел...** //

Zajímavá je tu jedna věc, a to že poslední z uvedených veršů zcela postrádá očekávaný rým. Je to jediné místo v celé poemě, které takto podivně vyčnívá. Jakobson to komentuje takto: „*Pro celou poemu je vůbec charakteristická vybroušená veršová technika. [...] Nevýrazné замедляет (zpomaluje) se slabě рýмуje с приглушённым вскидывает (pozvedá) [forma je to nespisovná, „obecná“, pozn. L. O.] а судё verse se zde нерýмуjí vůbec (jde o jediný případ ze všech 335 veršů поэмы). Последní верш, завершující даноу фразе, је intonačně napjatý, zdůrazněně ignoruje рým, jako kdyby ту vydával falešný тóн, так как то бývá в případě киксу в оркестру. Tento verš je těžiště emocionálních а významových аспектов, jeho vlastní смысл jako by stál в protikладу к тому, со је речено: је tudíž těžké uvěřit, že se Petrucha znovu rozveselil.*“<sup>24</sup>

Zvlášť když vezmeme v potaz následujících šest veršů, které na nečekaně rychle znovu nabytou Petruchovu bodrost navazují a kterými 7. zpěv končí, se Jakobsonova interpretace zdá jako plně oprávněná: // **Эх, эх! / Позабавиться не грех! // Запирайте етажик, / Нынче будут грабежик! // Отмыкайте погреба — / Гуляют нынче голытьба!** // Je to doslova raubířský popěvek, za kterým je slyšet broušení nožů, a pokud i veselí, tak divoké a nelítostné. Těžko další zločiny můžou Petruchovu bolest vykoupit a utišit, můžou ji však zahlušit, jako by si říkal: když už padám, pomoci mi není, tak tedy dopadnu až na dno...

### Zpěv osmý

Svědectvím o pravém duševním rozpoložení Petruchy je i následující, znovu lyricky písňový, 8. zpěv: // **Ох ты, горе-горькое! / Скука скучная, Смертная! // Ужь я времячко / Проведу, проведу... // Ужь я темячко / Почешу, почешу... // Ужь я селячки / Полушщу, полушщу... // Ужь я ножичком / Полосну, полосну!..** // Ten je již úplně vzdálený jakémukoli veselí, i zbojnickému, mluví se v něm o přetěžkém hoři a smrtelném stesku. Pak se v syntaktických paralelách, vždy dvojveršových, rozvíjejí Petruchovy představy o tom, co si počne. Připomínají silně nápěvy lidové písně (charakteristická je tu např. epizeuxis, obdobně jako v českém folklóru, např. *teče voda, teče*). Tyto nápěvy jsou zprvu ryze nevinné – *ukrájí si čas, poškrábe se за затылком, bude si louskat semínka*. Avšak poté si prozpěvuje, že *ножиком si bodne, bodne...*

<sup>24</sup> [http://www.antho.net/library/yacobson/texts/eot\\_part1.html](http://www.antho.net/library/yacobson/texts/eot_part1.html).

Zdrobněliny ve všech čtyřech lichých verších jsou tu příznakem folklórním, rozhodně neříkají například to, že *nůž*, kterým si Petrucha *bodne*, je ve skutečnosti malinký. Takové označení nože tu zároveň získává meliorativní odstín, který pochopitelně souvisí s tím, jak ho bude užito...

8. zpěv však ještě pokračuje. Na kom se uvolní tak děsivým způsobem ventil tak strašného zoufalství po neméně strašlivém zločinu a především po tom, co zbylí společníci neprojevili pro Petruchovu bolest a lítost nejmenší pochopení? // ***Ты лети, буржуй, воробышком! / Выпью кровушку / За зазнобушку, / Чернобровушку...*** // Znovu se tak *smutná zloba*, vyvolaná, jak vidíme, hlubokou lidskou tragédií, přetavuje do třídní polohy. Ale to, jak se tu o ní ve srovnání s počátečními kapitolami mluví, už *revoluční* podobu úplně postrádá – slovo *buržuj* je tu zaklíněno do výrazně folklórního vyjádření zlé pomsty v zoufalé situaci, kterou není Petrucha s to přijmout. Možná, že *buržujem* myslí stále soka Vaňku, možná, že jím ale míní kohokoli jiného, koho se tak Petruchovi zachce označit...

Ani těmito zlověstnými verši s folklórními prvky (*лети воробышком, кровушка, зазнобушка, чернобровушка*) 8. zpěv ještě nekončí. Jsou tu dva poslední verše, které se však výrazně vyčleňují z předchozího nápěvu: // ***Упокой, Господи, душу рабы твоея...*** // ***Скучно!*** // Opět se tu setkáváme náboženským motivem, kanonickou formulací (se starobylými církevněslovanskými prvky) prosby božího slitování nad zemřelou. Když se z tohoto místa ohlédneme zpět za předchozími momenty křesťanského tématu *Dvanácti*, vidíme toto: pohyb od vysmívaného kříže na popově tlustém břiše a vypasené Rusi, která se má onoho tíživého lesku jednou provždy zbavit (a proto je na ni třeba vystřelit – ovšem jediné střely, které tu vypáleny byly, zasáhly životem kypící Katku), k jejich hodnotě, která je kdesi za tím a jejíž vrchol obsahuje úplný závěr poemy...

Poslední jednoslovné // ***Скучно!*** // tu ovšem odnímá konci kapitoly křesťanský duchovní patos. Je to zcela obyčejně vyjádřený povzdech omrzelé duše, jíž je svět prázdný.

### **Zpěv devátý**

9. zpěv o třech slokách má opět písňové konotace. Celý první verš a téměř celý druhý (až na předložku) jsou převzaty ze zhudebněné básně Fjodora Glinky, známé v této podobě dodnes: // ***Не слышно шуму городского, / Над невской башиней***

**мишина** /. Básník Glinka ji napsal v roce 1826 pod dojmy porážky děkabristického povstání, kterého se sám účastnil, a následných represí. Centrálním obrazem romance je arestovaný mladík, který si v jedné z petrohradských cel zpívá tklivou píseň o svém osudu, jenž ho odtrhl od otce, nevěsty a šťastného života, jeho rány ale nakonec přijímá, protože „*svůj los si tahal vlastníma rukama...*“<sup>25</sup>

Od těsné intertextuality v prvních dvou verších postupuje Blok přes verš třetí, který již částečně motivicky obměňuje, až k intertextualitě volné, která se ale realizuje přeci jen na stále hmatatelné rovině hlubších významů, jako jsou například těžké existenciální prožitky Petruchy – i jemu tahala los vlastní ruka, jak je přesvědčen.

Zbylé dvě sloky jsou však odlišné. Je do nich zakomponován zcela nový motiv, který se kříží s jedním z prvních motivů *Dvanácti* – motivem měšťáka. Téměř doslovně se tu opakují dva verše z první kapitoly: // **Стоит буржуй на перекрестке / И в воротник упрятал нос.** / Pak však následuje: / **А рядом жмётся шерстью жёсткой / Поджавший хвост паршивый пёс.** // Temně a výrazně znějící ruské sykavky *ш, ж* zintenzivňují nepříjemnost dojmu v obrazu krčícího se prašivého psa s chuchvalci hrubé srsti. Třetí sloka prostoupení motivů vystupňuje, vlétají se tu jeden do druhého hned tři najednou – měšťák, hladový prašivý pes a starý svět: // **Стоит буржуй, как пёс голодный, / Стоит безмолвный, как вопрос. / И старый мир, как пёс безродный, / Стоит за ним, поджавши хвост.** // Druhý verš obsahuje oxymóron v přirovnání *безмолвный как вопрос* (mlčenlivý jako otázka). Je tak vlastně podtržena bezvýchodnost jeho situace.

### Zpěv desátý

10. zpěvem se znovu přenášíme do prostředí zasněžených ulic. Začala tak silná metelice, že, jak čteme ve druhém a třetím verši: / **Не видать совсем друг друга / За четыре шага!** // Přestože hlavní zápleтка, včetně svých následků, se v podstatě již odehrála, nečekaně se znovu vynoří rozmlíška mezi Petruchou a zbylými jedenácti rudými gardisty.

V zuřící vánici vyklouzne Petruchovi povzdech se zvoláním svatého jména: / – **Ох, нурга какая, Снасе!** / Na takovou nemístnost se znovu ozývají ironické poznámky a napomenutí, které chtějí Petruchovo „zkostnatělé“ myšlení zlomit. A argumentem jsou i jeho ruce od krve: / — **Петька! Эй, не завирайся! / От чего тебя унас / Золотой**

<sup>25</sup> <http://a-pesni.org/popular20/neslychnochumu.htm>

*иконостас? / Бессознательный ты, право, / Рассуди, подумай здраво — / Али  
руки не в крови / Из-за Каткиной любви? /* Petrucha je tak ostatními utvrzován  
v tom, že není cesty zpět, že je třeba dívat se dopředu a jít tou cestou, kterou se vydali, i  
za cenu násilí, jež je vykoupeno onou *svatostí* zloby. Čtyři polední verše toto směřování  
jasně ilustrují, jsou to hesla, která nám jsou už částečně známa z předchozího textu: / —  
*Шаг держи революционный! / Близок враг неугомонный! // Вперёд, вперёд,  
вперёд, / Рабочий народ! //*

Ohlédněme se tady na malou chvíli zpět a položme si otázku, víc rétorickou než  
faktickou. Je možné, aby po přečtení doposud analyzovaného textu *Dvanácti* (tedy  
celých deseti, ba i jedenácti kapitol) mohl čtenář dojít k nepochybnému přesvědčení, že  
se Blok svým dílem postavil na stranu revoluce, anebo proti ní? Zdůrazňujeme to proto,  
že v podstatě každý tehdejší výklad literární, literárněvědné nebo společenské autority  
se jednoznačnou odpověď na tuto otázku snaží najít, což je přirozené a pochopitelné.  
Ale moment, který k tomu vyzývá, nastane až na samém konci dvanácté kapitoly. Zatím  
se důkazy pro takovou jednoznačnost výkladu dají skutečně stěží předložit – najdeme  
zde místa, která by mohla svědčit pro to i pro ono. Spíš se zdá, že *Dvanáct* se ideově  
přímočarému posuzování a černobílé agitaci za bolševický převrat chce záměrně  
vymknout co nejvíc. Blok sám prohlásil, že *Dvanáct* je dílo o revoluci, a revoluce je ve  
*Dvanácti* zachycena tak, že se před čtenářem rozvíjí drama lásky a žárlivosti, drama  
zločinem mučeného svědomí a přímo „raskolnikovského“ pocitu nadčlověka, který se  
pokouší zlé činy hájit dobrou myšlenkou, a můžeme si právem při pohledu za příběh  
myslet, že jakési obdobné drama v osobním prožitkovém „modu“ se mohlo odehrávat i  
v nitru samotného autora. Revoluce má tak v Blokově díle množství kořenů, které se  
vzájemně proplétají a které mají vztah k věčným tématům lidské existence. Zbývá ale  
ještě promluvit ke zbylým dvěma zpěvům.

### **Zpěv jedenáctý**

Konec 10. zpěvu velmi plynule přechází v 11. Ten na něj těsně navazuje svými  
motivy i rytmem řízného pochodu ozbrojených gardistů. Oba navíc spíná totéž dvojverší  
v závěru: // *Вперёд, вперёд, вперёд, / Рабочий народ! //* (11. zpěv obsahuje v prvním  
verši jen *Вперёд, вперёд*), Blokova parafráze části refrénu *Varšavjanky*, která v ruské  
verzi zní: *Марш, марш, вперёд / Рабочий народ!*



V 11. zpěvu je zdůrazněno, že dvanáct jde *bez jména svatého*. Opět tedy náboženský motiv (na tomto místě je v negaci). Dvanáct přitom kráčí s veškerým odhodláním a žádnou lítostí. Narážíme opět na kontrast: // *...И иду́т без и́мени свято́го / Все двена́дцать — вдале́. / Ко все́му гото́вы, / Ниче́го не жа́ль... //*

Návaznost mezi zpěvy se vytváří i obrazem nepřítele, na nějž míří ocelové hlavně zbraní. Dozvídáme se o něm, že je *neúnavný*, je také *krutý*, je kdesi *blízko*, přitom však *není vidět*. Zas se tu projevuje podivný paradox. Připomeňme, že první zpěv končí výzvou plnou naléhavosti: // *Товарищ! Гляди́ / В о́ба! //* (při doslovném překladu *Kamaráde! Vezmi oči / do hrsti!*). Kolem jsou přitom jen pusté ulice, bičované sněhovou vichřicí. Jediné, co slyšíme, je zvuk vojensky pravidelného kroku. A jediné, co lidské oko může ve vířícím sněhu zahlédnout, je rudý prapor: // *В о́чи бьётся / Красный фла́г. // Раздаётся / Мерный шаг. //* Dál následuje dvojverší, které jako by stálo v protikladu k tomu, co už o onom nepříteli víme z verše předcházejících zpěvů, tedy z výrazu *Неугомонный не дремлет враг!*, zde totiž stojí: // *Вот — проснётся / Лю́тый враг... //* Nepřítel, který nikdy nedřímá, nepřítel, který se teď, právě teď, probudí...

### Zpěv dvanáctý

Dvanáctý a poslední zpěv, v němž celá poéma nečekaně vyvrcholí, začíná opět v plynulé návaznosti na zpěv předcházející. Opakuje se pravidelný krok gardistů i zdání, že kdosi se pohybuje vepředu mezi závějemi, jejich výkřiky... To si ale jen vichr pohrává s rudým praporem kdesi před nimi: // *...Вдале́ иду́т держа́вным ша́гом... / — Кто ещё там? Выходи́! / Это — ве́тер с красным фла́гом / Разыгра́лся впереди́... //*

Znovu se vynořuje prašivý, hladový pes – starý svět, jenž belhavě následuje dvanáct: // *Только ни́ций пёс голо́дный / Ковы́ляет позади́... //* Přestože ho musejí odhánět bodáky, znepokojuje je stále víc něco jiného:

// — *Отвяжись ты, шелуди́вый, / Я шты́ком пощекочу́! / Старый мир, как пёс пари́щивый, / Провали́сь — поколочу́! //* ...*Ска́лит зу́бы — волк голо́дный — / Хвост поджа́л — не отстаёт — / Пёс холо́дный — пёс безро́дный... / — Эй, откликни́сь, кто и́дёт? //* — *Кто там ма́шет красным фла́гом? / — Пригляди́сь-ка, э́ка тьма́! / — Кто там ходи́т беглым ша́гом, / Хороня́сь за все́ дома́? //*

Zdá se, že je to snad onen neviditelný nepřítel, padá výhružná výzva vzdát se: // — *Всё равно, тебя добуду, / Лучшие сдайся мне живьём! — Эй, товарищ, будет худо, / Выходи, стрелять начнём!* // A po nevyslyšeném varování se vzápětí rozezní palba, doprovázená jen ozvěnou mezi budovami a smíchem vichřice: // *Трах-тах-тах! — И только эхо / Откликается в домах... / Только выюга долгим смехом / Заливается в снегах... // Трах-тах-тах! / Трах-тах-тах... //*

Dostáváme se konečně k poslední sloce celých *Dvanácti*, která zní takto: // *...Так идут державным шагом, / Позади — голодный пёс, / Впереди — с кровавым флагом, / И за выюгой, невидим, / И от пули невредин, / Нежной поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной, / В белом венчике из роз — / Впереди — Исус Христос. //*

Neviditelný kdosi, na kterého dvanáct bezmocně střílelo a který kráčí vpředu lehounkým krokem nad vánicí, nad perlově vířícím sněhem, se zkrvavenou vlajkou před dvanácti, je sám Kristus. Na hlavě, jak jsme už zmínili v komentáři k 1. zpěvu, přitom nemá trnovou korunu, ale zdobí mu ji věnec bílých růží. Tato nekonvenčnost v zobrazení Kristovy postavy opět iniciuje hru možných významů. Jistě je tu vztah napětí mezi bílým věnečkem růží a zkrvaveným praporem, který třímá Kristus v rukou.

Je na místě i otázka, proč vůbec Blok považoval za vhodné tuto změnu provést, co ho k tomu nejspíš vedlo? Závěrečný obraz Spasitele lidstva přetrhává vazbu na jeho církevně kanonické pojetí, jako by Blok říkal: *Ježíš ano, ale ne takový, jaký patří církvi* (rozumějme, kterému se podle Bloka církev zpronevěřila). Na takové chápání centrálního bodu křesťanské duchovnosti ukazuje i způsob zápisu Kristova jména jako *Исус*, tedy zápisu s jedním *и*. Kanonická forma ruské pravoslavné církve totiž obsahuje tato písmena dvě, tj. *Иисус*, na tuto záměnu poukázali hned první interpreti *Dvanácti*.<sup>26</sup> Není to ovšem autorova originální modifikace, i tato varianta existuje – je to původní forma zápisu Kristova jména, užívaná na Rusi jako správná před zásadní reformou ruské církve v 17. století. Spolu s reformou ale, a není to nijak překvapující, došlo i k církevnímu rozkolu, rozštěpení ruského pravoslaví na zastánce „starých pořádků“ a jejich nedotknutelnosti a zbylou většinu těch, kteří přijali změny posvěcené carskou mocí i řeckými patriarchy. Pro nás je důležité, že tento způsob psaní Ježíšova jména měl, alespoň v době vzniku *Dvanácti*, určitý příznak prostého, lidového i starobylého zápisu. Blok se tak od oficiálního ruského pravoslaví, které navíc existovalo v úzké vazbě na samoděržavnou moc cara, zcela jasně distancuje.

<sup>26</sup> <http://rusla.ru/rsba/pdf/Brodskij-Obraz-Iisusa-Xrista-v-poeme-Dvenadcat.pdf>

Linii myšlenek můžeme vést dále tímto směrem: je téměř jisté, že Blok sám víru a duchovní přesah v životě člověka nepopíral. Dává to smysl už proto, že závěrečný obraz Ježíše Krista v díle zrcadlícím události Petrohradu ledna 1918 racionálně zdůvodnit můžeme jen stěží – je to symbol, který doslovné významy na povrchu svádí hlouběji k jejich existenciálně-duchovnímu pramenu. Jak už bylo řečeno, symbolistou byl Blok po celý život a to, že *Dvanáct* končí Spasitelovým zjevením, není s ohledem na celek jeho tvorby nijak zvlášť podivné a nečekané. Upozorňuje na to literární vědkyně Irina Grečaniková: „*Osobně si myslím, že toto dílo je natolik synchronní ve vztahu k celé autorově tvorbě, že to, že se zjevuje na jejím konci Kristus, je naprosto přirozené; literární vědec si toho může být nakonec vědom méně než například psycholog... Tento obraz totiž v Blokově lyrice stále vyplouvá za hrozným světem.*“<sup>27</sup>

Takový závěr *Dvanácti* se však okamžitě stal generátorem interpretací i sporů o smysl celé poemy. Byly vyřčeny názory, že Kristus vlastně vůbec nekráčí před dvanácti, nezaštiťuje je, ani celý svět, který musí být téměř doslova zahuben a znovu obrozen, svou milostí – naopak je dvanácti pronásledován...<sup>28</sup> Jiný výklad tvrdí, že Kristus v závěru vůbec není Kristus, ale právě jeho antipod, Antikrist, který přišel převzít vládu nad světem ve jménu falešné lásky a humanity a jde vpředu svých strašných služebníků.<sup>29</sup> Spisovatelka Marina Kudimovová zas vidí *Dvanáct*, i s ohledem na dané vyústění, jako *seizmickou poemu, poemu nulového kilometru*; je podle ní *vulkanickým výbuchem*, který z perspektivy tehdejší výjimečné atmosféry zachycuje v podstatě *konec historie*, jenž Blokův básnický radar s udivující citlivostí zaznamenal – *Dvanáct* je tedy v jejích očích apokalyptická poéma a Kristus vede dvanáct ne jinam než na Poslední soud...<sup>30</sup>

Vznikl dokonce spor o to, zda dané vyústění vůbec nějaký hlubší smysl má a není jen manýristicky vyprázdněným literárním efektem, jak předhodil Blokovu akméistický básník Nikolaj Gumiljov (manžel A. Achmatovové). Blok na Gumiljovovu kritiku, již Gumiljov pronesl v jeho přítomnosti, reagoval v podstatě v intencích svého charakteru. Tuto historku zaznamenal K. Čukovskij, popisuje ji takto: „*Pamatuji si, jak kterýsi červnový den 1919 měl v Ústavu dějin umění Gumiljov přednášku o Blokově poezii. Přišel i sám Blok. Gumiljov mimo jiné řekl, že konec Dvanácti se mu zdá uměle přilepený, že nenadále zjevení Krista je čistě literárním efektem. Blok poslouchal jako*

<sup>27</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc\\_pplUA](https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc_pplUA)

<sup>28</sup> [www.nsu.ru/community/artsp/wrote/hristos.doc](http://www.nsu.ru/community/artsp/wrote/hristos.doc)

<sup>29</sup> Ib.

<sup>30</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc\\_pplUA](https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc_pplUA)

vždy s kamenným obličejem, a když přednáška skončila, řekl zamyšleně a opatrně, jako by se do čehosi zaposlouchával: „Mně se také konec *Dvanácti* nelíbí. Přál bych si, aby byl jiný. Když jsem *Dvanáct* dokončil, sám jsem se podívil: proč Kristus? Ale čím pozorněji jsem ostříl zrak, tím jasněji jsem Krista viděl. A tehdy jsem si poznamenal: „bohužel, Kristus.“<sup>31</sup>

Ať už k vizi Krista na konci *Dvanácti* vedlo Bloka cokoli, fakt je, že v době, kdy poéma vznikla, vůbec nikdo netušil, co se bude dít dál. Leninova bolševická frakce uchvátila vratkou moc, ale do doby vzniku sovětského impéria čekalo zemi ještě mnoho otřesů: Rusko udělalo krok od konce války světové k počátku války občanské. Hnal se jím tou dobou víchř, který hluboce poznamenal celý zbytek dvacátého století nejen na jeho území, ale i daleko za jeho hranicemi. To, co se právě odehrávalo, dalece přesahovalo (a také bez soucitu zasahovalo) soukromý osud jednotlivce. Blok tuto historicky výjimečnou atmosféru z perspektivy svého básnického cítění zachytil originálním způsobem. I proto může *Dvanáct* současného, a to nejen ruského, čtenáře zaujmout.

#### 4 Čeští překladatelé *Dvanácti*

*Dvanácti* u nás byla věnována nemalá překladatelská péče. První, kdo se překladu Blokovy poémy ujal, byl dvacetiletý **Jaroslav Seifert** – přeložil ji v roce 1921, knižně bylo *Dvanáct* vydáno v roce 1922<sup>32</sup>. Jeho překlad přitom nese podtitul *Revoluční báseň*, který originál nemá. Měl pravděpodobně usnadnit čtenáři orientaci a zároveň ho i navnadit, protože v době, kdy první překlad vycházel, byla představa revoluční proměny světa ve svět sociálně spravedlivý a šťastný velmi aktuální i u nás (a svůj svébytný projev tu jak známo našla v proletářské poezii, jejímž byl právě Seifert výrazným představitelem).

S krátkým odstupem za Seifertem, v roce 1924, přeložil *Dvanáct* **Bohumil Mathesius**<sup>33</sup>, básník, který však proslul jako vynikající překladatel. Mathesius u nás představuje novou vlnu překladatelství z ruštiny, z níž překládal především, ale velké uznání si získal i svými parafrázemi staré čínské poezie a antologií básnických parafrází japonské poezie. Také jeho překlad *Dvanácti* v souladu s dobovou společenskou

<sup>31</sup> ČUKOVSKIJ, K.: *Aleksandr Blok kak čelovek i poet*, 1924. Dostupné on-line na <http://modernproblems.org.ru/memo/204-chukovsky3.html?start=1>.

<sup>32</sup> BLOK, A. A.: *Dvanáct. Revoluční báseň*. Přel. Jaroslav Seifert, Aktuality a kuriozity: Praha 1922.

<sup>33</sup> BLOK, A. A.: *Dvanáct. Revoluční epos*. Přel. Bohumil Mathesius, Plamja: Praha 1924.

atmosférou doprovází podtitul, zní *Revoluční epos* (vydání 1924, 1925), u vydání z roku 1949 byl drobně obměněn na *Epos o revoluci*. Poslední dvě vydání Mathesiova překladu, uskutečněná jako vydání výroční, z roku 1957 a 1977, obsahují už jen název *Dvanáct*. Kromě této změny se pozdější vydání Mathesiova překladu dočkala také jazykových úprav, které byly nutné kvůli vyvíjející se jazykové normě a kodifikaci.

Mathesiův překlad byl tedy celkem vydán pětkrát. Samo o sobě to svědčí o jeho postavení, zvláště když uvážíme, že v době posledního vydání existovaly už dva další, nové a nenezdařené překlady. Bohumil Mathesius byl již tou dobou dávno po smrti, nemohl se tedy ani z pozice své autority o opětovné vydání svého překladu nijak aktivně zasazovat.

Vraťme se ale ještě o několik desetiletí zpět. Třetí překladatel, který se zhostil překladu *Dvanácti*, byl v chronologickém pořadu básník a spisovatel **František Táborský**<sup>34</sup>. Jeho převod vznikl v roce 1932, tedy deset let poté, kdy byl vydán vůbec první překlad Seifertův. Zůstal však pouze v rukopise. Protože nás zajímají překlady, na něž ať už v knihovnách, knižních prodejnách nebo antikvariátech může narazit běžný čtenář (i když to budou samozřejmě hlavně překlady nejmladší a překlad Mathesiův), Táborského soukromý počín do naší analýzy nezařazujeme.

Je zajímavé, že další dva překlady *Dvanácti*, které jsou (nakolik je nám známo) zároveň i překlady posledními, vyšly poprvé v témže roce – 1971<sup>35</sup>. Jejich autory jsou překladatelé **Vojtěch Jestřáb** a **Václav Daněk**. Daňkův překlad vyšel ještě po dvou letech v roce 1973 v útlém výboru z Blokovy tvorby<sup>36</sup>.

Taková je tedy časová křivka *Dvanácti* na cestě k českému čtenáři. Jako lyrik a dramatik ovšem Blok přitahoval pozornost i jiných překladatelů. Pařili mezi ně především Jaroslav Teichmann, básník Jiří Víška, Luděk Kubišta. Podle vzpomínek Václava Daňka se překladu Blokovy lyriky měl ujmout také Jan Zábrana, kterému jako překladateli z ruštiny patří v naší překladové literatuře velmi významné místo. „*Měl už podepsanou smlouvu, ale z překladu bohužel sešlo.*“ Podle Daňka „*nesplnil termín, takže smlouvu přepsali*“, celé vydání *Posledních jambů* tak přeložil Daněk sám.

Čtyři vybrané překlady, kterým budeme věnovat pozornost, je možné párově rozdělit podle určité synchronicity vzniku: první dva vznikly mezi lety 1920–1925, druhé dva na přelomu 60. a 70. let, dělí je tedy v podstatě půl století a to je skutečně

<sup>34</sup> Recenze (bez uvedení jména autora) dostupná on-line pod SpisyFF\_226-1979-1\_12.

<sup>35</sup> BLOK, A. A.: *Lampy navečer*. Edičně přípr. a přel. Vojtěch Jestřáb. Československý spisovatel: Praha 1971.

BLOK, A. A.: *Poslední jamby*. Výbor uspoř., přeložil a pozn. napsal Václav Daněk. Mladá fronta: Praha 1971.

<sup>36</sup> BLOK, A. A.: *Hudba snů a světa*. Z rus. orig. vybral, přeložil a doslov napsal Václav Daněk. Odeon: Praha 1973.

dlouhá doba. Otevřeme-li Seifertův a Mathesiův překlad, je na první pohled zřejmé, hlavně u překladu Seifertova, že z hlediska stavu spisovného jazyka a celkové jazykové politiky oba tvořili ve výrazně odlišných podmínkách, než jaká formovala dvojici překladů pozdějších. I při letném srovnání s překlady Jestřába a Daňka je to očividné. Zároveň je tak asi možné uvažovat i o hledání širších dobových překladatelských norem, a to v případě určitých, velmi nápadných shod vyskytujících se v rámci každé ze zmíněných dvojic překladatelů.

Překladatelé *Dvanácti* až na jednoho bohužel už nežijí, takže možnost získat o vzniku překladů cenné informace „z první ruky“ logicky odpadá. Václav Daněk však ochotně svůj překladatelský počín komentoval, jsme mu za to upřímně zavázáni.

## 5 Problematika uměleckého překladu

Není špatné položit si na počátku kapitoly o teorii literárního překladu otázku, jaké možné důvody vůbec stojí za myšlenkou pořízení nového překladu. Se stručnou výstižností je shrnul Vratislav Slezák následovně:

1. *dosavadní překlad je průkazně špatný/nevýhovující;*
2. *cílový jazyk se natolik proměnil, že překlad je zastaralý/těžko srozumitelný/až komický;*
3. *překladatel má sám k dílu takový vztah, že si je přeloží třeba jen pro svou potěchu znovu;*
4. *překlad si u něho z vlastních důvodů a na své riziko objedná nakladatel.*<sup>37</sup>

V situaci, kdy vznikl nový překlad, přestože starší verze je považována za stále funkční, je za úsilím nového překladatele možné vidět především poslední dva podněty. Můžeme k nim ale přiřadit i názor Ladislava Šenkyříka, který tvrdí, že *překladatel „může“ přeložit dílo již přeložené, pokud má na jeho překlad výrazně odlišný názor než autor překladu publikovaného, pokud však je tento překlad kvalitní, vystavuje se tak velikému riziku, že nad ním řada kolegů bude kroutit hlavou, případně ho někteří budou podezírat ze zfamfrnělosti nebo dokonce ze zjištěných úmyslů.*<sup>38</sup>

Před vlastní analýzou překladů je ovšem ještě nutné uvést základní poznatky z problematiky uměleckého překladu, z nichž bude hlavní část práce vycházet. Vádemékum snad každého, zvláště začínajícího, českého překladatele představuje kniha Jiřího Levého, nazvaná *Umění překladu*. Od první publikace této Levého translatologické příručky v roce 1963 uplynula už poměrně dlouhá doba – přes půl století. V předmluvě ke třetímu vydání z roku 1998 však Karel Hausenblas vyjadřuje přesvědčení, že *„obnovené a podle pozdější německé verze zčásti doplněné a upravené vydání práce Jiří Levého Umění překladu, díla, které znamenalo opravdu epochu –*

---

<sup>37</sup> Anketa *Plav Revue* „Kdy, proč a jak překládat věci již přeložené?“, In: *Plav Revue. Překládání přeloženého*. Říjen 2004, č. 21, s. 2.

<sup>38</sup> *Ib.*

vlastně zakladatelskou – ve vývoji české nauky o uměleckém překladu, bude přijato i dnešními čtenáři se zájmem a že jim má co říci.“<sup>39</sup> Budeme se pohledu Levého na problematiku uměleckého překladu přidržovat tedy i my. Druhou publikací, jejíž poznatky z oblasti uměleckého překladu budou v diplomové práci také zužitkovány, je kniha Jána Vilikovského *Překlad ako tvorba* z roku 1984.

## 5.1 Základní definice překladu

Co se vlastně rozumí slovem překlad? Na tuto otázku v rovině procesu, jehož je překladatel aktivním účastníkem, Levý odpovídá: „*Cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční. Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí.*“<sup>40</sup> Podstatu překladu ve všech jeho rovinách pak Levý shrnuje slovy: „*Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezí případ na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím.*“<sup>41</sup>

Levý v citovaných úryvcích vlastně mluví o překladu uměleckém, tedy literárním. Jeho specifika si můžeme stručně nastínit při letmém porovnání překladu literárního s neliterárním.

Jde o to, že překlady různých druhů textů kladou na překladatele různé nároky. Podle Levého se obecně liší v požadavku, jaké „rysy“ originálu je potřeba zachovat (tzv. invariabilní prvky) a jaké by měly (nebo můžou) být nahrazeny prvky cílového jazyka (tzv. variabilní prvky). Předvedeno na jednoduchém srovnání – překlad odborného článku na jedné straně a básně s určitou pravidelnou formou verše a rýmem na druhé se bude vyznačovat jiným poměrem toho, co je třeba zachovat, a toho, na co není nutné brát v překladu ohled.

Odborný styl bude při překladu vyžadovat – a to velmi striktně – zachování denotativního významu, zatímco význam konotativní bude faktorem variantním, který v daném případě není nutné v překladu zachytit; stylistické zařazení slova v odborném textu ne vždy musí hrát tak zásadní roli jako věcný význam, jistou roli ale hraje; avšak

<sup>39</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 14.

<sup>40</sup> *Ib.* s. 85.

<sup>41</sup> *Ib.*



větná stavba, opakování zvukových kvalit (rytmus, rým), případně i další faktory jako je délka a výška samohlásek, nebo dokonce způsob artikulace, nemají v překladu odborného textu logicky žádnou významotvornou úlohu. Poslední faktory je třeba brát v úvahu při překladu dabingu, případně hudebního textu. Báseň s pevnou formou ovšem právě naopak zavazuje překladatele k zohlednění téměř všech předchozích faktorů, přičemž Levý navíc zdůrazňuje, že „v poezii bývá nejdůležitější zachovat význam konotativní než denotativní“.<sup>42</sup> Překladatel poezie se tudíž soustředí na odlišné kvality textu než překladatel odborného článku.

Levý ale také upozorňuje, že ne vždy mají zmíněné faktory v uměleckém překladu stejnou váhu, že existují širší kulturní a dobové normy překládání. Tak například ve francouzské překladové tradici není vůbec při překladu poezie běžné zachovávat případné rýmové schéma a rytmus originálu. Důraz je tu kladen na sdělení „samo o sobě“, forma je podružná. Takové „ochuzení“ překladu ve francouzské překladové tradici prostě není hodnoceno jako jeho slabina<sup>43</sup> – na rozdíl od naší překladatelské tradice, o níž Levý píše: „Moderní české básnické překlady zpravidla zachovávají ty rysy, které se kdysi označovaly jako tzv. vnější forma: strofickou kompozici, pořadí rýmů a metrické schéma. Není to zásada samozřejmá: jak už bylo řečeno, některé západoevropské literatury ji nepřijímají.“<sup>44</sup>

## 5.2 Funkční hledisko překladu

Jak píše Levý, „za nejpodstatnější hledisko v teorii a praxi překladu považujeme hledisko funkční, které zkoumá, jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky a které sdělovací prostředky ve vlastním jazyce mohou plnit stejnou funkci. Již r. 1913 formuloval jeden z pozdějších spoluzakladatelů Pražského lingvistického kroužku, Vilém Mathesius, funkční hledisko při překládání.“<sup>45</sup> Překlad však nelze redukovat na pouhý „kontakt mezi dvěma jazyky“, problematika překladu je mnohem širší – zasahuje jak oblast úzce jazykovou, tak stylistickou, literárněvědnou a naposled i kulturně-společenskou (viz už zmínku o tradici překladu poezie do francouzštiny). Pojem

---

<sup>42</sup> Ib. s. 23.

<sup>43</sup> Ib. s. 38–39.

<sup>44</sup> Ib. s. 236.

<sup>45</sup> Ib. s. 26–27.

adekvátní, funkční nebo prostě dobrý překlad tak může dokonce znamenat v různých dobách a na různých místech i vzájemný opak.<sup>46</sup>

Levý svou koncepci staví na tzv. *funkčnosti* překladu. Tento pojem souvisí s vlastním procesem vzniku díla v domácím prostředí a jeho následným vsazením pomocí překladu do jiného kulturního zázemí. Proces běžné literární komunikace se tady tak vlastně zdvojuje o jeden „dvojitý“ článek, jež představuje překladatel jakožto příjemce originálu a zároveň i produktor nového překladového díla. Překladatel tak stojí jakoby „dvojstranně“ na rozhraní zmnoženého komunikačního řetězce. Funkční hledisko překladatelské problematiky bere v úvahu fakt, že překladatel, stejně jako čtenář překladu (a ostatně i čtenář originálu), vždy „*chápe umělecké dílo pod zorným úhlem své doby, zvláštní intenzity pro něj nabývají ty hodnoty, které jsou mu ideově nebo esteticky blízké.*“<sup>47</sup> Funkční překlad by tak nikdy neměl usilovat o „mechanickou“, povrchně formální totožnost s originálem, protože pak by přeložené dílo (zdánlivě možná paradoxně) bylo pro publikum odlišného jazyka a odlišné kultury více či méně nesrozumitelné – tedy komunikačně nefunkční.

Levý dál v této souvislosti říká jasně: „*Překladatel má překládat ideově estetický obsah, jehož je text nositelem. Text sám o sobě je totiž podmíněn jazykem, ve kterém je dílo stylizováno, a proto mnohé hodnoty je třeba vyjádřit v češtině prostředky jinými. [...] Učiníme-li si východiskem nikoliv text díla, ale jeho významovou a estetickou hodnotu, pak z toho vyplyne pro orientaci ve vztahu mezi formou a obsahem zásada: je třeba zachovávat ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci, naopak nelze trvat na zachování forem jazykových. Pro básnický překlad to znamená, že pro překladatele by mělo být východiskem nikoliv metrum, ale rytmus originálu.*“<sup>48</sup>

Obdobně chápe funkční přístup v překladu i Ján Vilikovský: „*Tak možno definitívne určiť podmienky, za ktorých preklad znamená to isté ako pôvodné oznámenie. Stáva sa tak vtedy, ak informácia obsiahnutá v pôvodnom oznámení sa reprodukuje prostriedkami iného jazyka tak, že sa zachová jej invariantnosť, pričom oznámenie splňa vzhľadom na komunikačnú situáciu tú istú funkciu.*“<sup>49</sup> Jinými Vilikovského slovy: „*Úlohou prekladateľa je reprodukovat' literárne dielo v inom*

<sup>46</sup> VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984, s. 75 a násl.

<sup>47</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 49.

<sup>48</sup> *Ib.* s. 47–48.

<sup>49</sup> VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984, s. 25.

*jazyku tak, aby zachoval jeho estetický charakter a pôsobenie na čitateľa v odlišnom literárnom a kultúrnom kontexte.*<sup>50</sup>

### 5.3 Fáze překladatelského procesu

Vlastní překladatelovu práci dělí Levý do tří fází: 1. *pochopení předlohy*; 2. *interpretace předlohy*; 3. *přestylizování předlohy*. Každá má v procesu překladu svou váhu a úspěšnost jednotlivé další fáze se vlastně odvíjí od úspěšného zvládnutí fáze předcházející. Vilikovský se svým pojetím odlišuje od Levého jen tím, že mezi interpretaci a přestylizování předlohy vkládá ještě fázi formování *koncepce*. (Levý ji chápe jako součást fáze druhé, avšak Vilikovský argumentuje, že „*překladateľská koncepcia však zasahuje aj fázu reprodukčnú, pretože determinuje prostriedky použité v poslednej fáze procesu.*“<sup>51</sup>

#### Pochopení předlohy

Pokud jde o první fázi, uskutečňuje se v ní pochopení textu, tj. porozumění filologické. „*Správné přečtení textu díla zprostředkuje čtenáři jeho ideově estetické hodnoty, tj. náladové ladění, ironické či tragické podbarvení, útočné zaměření na čtenáře či suché konstatování apod.*“<sup>52</sup> Levý tu dále upozorňuje na možná úskalí neporozumění, a to „*neschopnost překladatele představit si skutečnost nebo myšlenku autorovu a mylné významové spoje navozené jazykem originálu, ať už jsou navozeny náhodnými jazykovými obdobami, nebo skutečnou víceznačností textu.*“<sup>53</sup>

#### Interpretace předlohy

Tím už první fáze souvisí s fází druhou, interpretační, již je jazykově správné pochopení originálu předpokladem. Vilikovský definuje překladatelskou interpretaci jako „*súbor postupov, ktoré pomáhajú odhaľovať významový invariant pôvodného textu [tj. informáci obecně srozumitelnou, nezávislou na kulturně-historickém kontextu, pozn. L. O.]. Dôležité je uvedomiť si dialektický a dvojstranný charakter tohto procesu.*

---

<sup>50</sup> Ib. s. 91.

<sup>51</sup> Ib. s. 103.

<sup>52</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 54.

<sup>53</sup> Ib. s. 56.

*Východiskovým bodom je prirodzene originál vo svojej historickej a individuálnej podmienenosti; proti nemu však stojí ako druhý pól konkrétna situácia preberajúcej kultúry, ktorá nie je statická, ale vyvíja sa. Je teda zrejmé, že sa budú vyvíjať a meniť aj vlastnosti a výsledky prekladateľskej interpretácie.*<sup>54</sup> V souvislosti s touto fází Levý varuje, že by se překladateli nemělo stát, že bude chápat „umělecké skutečnosti díla“ jednostranně, například když má sice „jasnou představu o postavě díla, ale zapomene na to, že autor ji čtenáři odhaluje postupně, že po jistou dobu záměrně zatajuje svůj vztah k ní nebo vztahy mezi několika postavami, a neuvědomí si tedy celkový záměr autorův.“<sup>55</sup>

### **Překladatelská koncepce**

Při formování koncepce už do překladového procesu začíná přímo zasahovat cílová kultura: „*Prekladateľ zvažuje možnosti preberajúcej literatúry, jej jazyka, odhaduje reakciu predpokladaného čitateľa.*“<sup>56</sup> Na druhou stranu tu Vilikovský upozorňuje, že překladatel „*musí vycházet z ideových a estetických hodnôt obsáhnutých v samom diele.*“<sup>57</sup> V zápětí ale navíc dodává, že překladatel „*môže však určité aspekty vyzdvihnúť alebo zdôrazniť. Badať tu určité paralely s prácou divadelného režiséra, ktorý z daného textu určité pasáže vynecháva, kým iné zvýrazňuje inscenačnými prostriedkami.*“<sup>58</sup> I tím se právě může výrazně projevovat překladatelův postoj k dílu, vzniklý na základě interpretace, a spolu s tím, ve větší či míře, i dobové kulturně-společenské názory na překlad i umění jako takové. Vilikovský tu uvádí, že „*je zrejmé, že individuálny prístup sa najsilnejšie prejaví u osobností s výrazne sformulovanou vlastnou poetikou, predovšetkým u prekladateľov, ktorí sú sami literárni tvorcami. [...] Neiekedy takáto osobná koncepcia môže pôsobiť priamo proti autorkému zámeru, alebo ho aspoň badateľne oslabovať.*“<sup>59</sup>

<sup>54</sup> VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984, s. 102–103.

<sup>55</sup> LEVÝ, J.: *Umění překlada*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 57.

<sup>56</sup> VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984, s. 103.

<sup>57</sup> Ib.

<sup>58</sup> Ib.

<sup>59</sup> Ib. s. 111.

## Přestylizování předlohy

Poslední fází překladatelovy práce je přestylizování předlohy. Tato fáze je pak podle slov Vilikovského přímo zodpovědná za výsledné znění díla. A právě tady podle Levého „svůj talent může překladatel uplatnit především při jazykové stylizaci, proto potřebuje v první řadě nadání stylistické. [...] Překlad je tím obtížnější, čím větší je úloha jazyka v umělecké výstavbě textu; proto je u překladu poezie zapotřebí větší pružnosti i větší celkové volnosti.“<sup>60</sup> I při tomto závěrečném překladatelském kroku – přestylizování předlohy – se ale překladatel stále potýká s jazykem originálu a ten může zasahovat do výsledného znění překladu. Levý vliv originálu na konečnou podobu překladu rozlišuje jednak na vliv přímý, jednak na nepřímý: „Přímý vliv původního textu se projevuje pozitivně i negativně, tj. přítomností neústrojných vazeb tvořených podle originálu i nepřítomností těch českých vyjadřovacích prostředků, jimiž jazyk předlohy nedisponoval. Nepřímý vliv jazyka originálu se projeví naopak v tom, jak se mnohdy překladatel snaží odlišit od stylistických rysů originálu, které pokládá za gramatické, a tedy nepříznačné. Zvláště překladatelé nadanější a teoreticky poučení o vyjadřovacích zvlátnostech jazyka, z něhož překládají, se pak mnohdy přeúzkostlivě takovým prostředkům vyhýbají.“<sup>61</sup>

### 5.4 Základní překladatelské posuny

Vilikovský pak v souvislosti s výslednou podobou přeloženého textu upozorňuje na klasifikaci překladových *posunů*, kterou rozpracoval jiný slovenský translatolog, Anton Popovič. Ne každý posun (tedy vlastně změna) vůči originálu, ke kterému při přestylizování předlohy dochází, je ale nenáležitý nebo přímo vadný. Popovič rozlišuje celkem čtyři základní typy těchto posunů a Vilikovský je shrnuje do těchto čtyř bodů:

1. Konstitučný posun je nevyhnutný posun, ku ktorému dochádza v dôsledku rozdielov medzi oboma jazykmi (originálu a prekladu), napr. reprodukcia anglického systému gramatických časov v slovenčine, alebo naopak vidových príznakov v angličtine.

<sup>60</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 68.

<sup>61</sup> *Ib.* s. 74.

2. *Individuálny posun je systémom individuálnych odchýlok motivovaných výrazovými sklonmi či idiolektom prekladateľa.*

3. *Tematický posun vzniká náhradou reálií, výrazových spojení a idiómov originálu prvkami domácimi. Tento postup favorizuje konotáciu na úkor denotácie a spravidla se označuje ako substitúcia.*

4. *Negatívny posun vzniká v dôsledku nepochopenia originálu. Môže byť motivovaný neznalosťou jazyka alebo nerešpektovaním pravidiel ekvivalencie a prejavuje sa nesprávnym prekladom alebo štýlovým ochudobňovaním originálu.<sup>62</sup>*

Jako nenáležitý je tedy hodnocen až posun čtvrtý.

---

<sup>62</sup> VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984, s. 43.

## 6 Srovnávací analýza překladů

### 6.1 Pochopení předlohy

První oblastí, na kterou se analýza a srovnání překladů zaměřuje, je rovina **věcného porozumění originálu**. Dobře pochopit, co text originálu říká, je vůbec prvním krokem v překladatelově práci. Vypovídá primárně spíše o jeho filologické zdatnosti než o vlastním překladatelském talentu, pro který je vždy určující vysoký jazykový cit a stylistická vynalézavost. Jak uvádí Levý, už „*Otokar Fischer definoval překlad jako pomeznu činnost na rozhraní vědy a umění*.“<sup>63</sup> Znamená to pak, že i v situaci, kdy je překladatel schopen originálu dobře porozumět (včetně jeho vztahu k dobově kulturnímu kontextu, významových nuancí či dvojsmyslů), nemusí být ještě stejně dobře schopen svůj odborný vhled ve svém převodu zužitkovat. Překlad tak z nedostatku tvořivého nadání překladatele může být popisně rozvláčný nebo zbytečně doslovný a neobratný. Je to na škodu stejně jako situace opačná, kdy překladatel není schopen originálu především náležitě porozumět<sup>64</sup>, přestože má sám výrazný tvůrčí talent; v takovém případě dochází přirozeně k dezinterpretacím, tedy negativním posunům, které přitom můžou mít různý stupeň závažnosti z hlediska významové integrity textu jakožto celku.

K negativním posunům může však docházet i v další situaci. A to tehdy, kdy je na první pohled vše v pořádku: práce překladatele je v základu podložena kvalitní filologickou analýzou a překladatel je i literárně tvořivou osobností. Je však tvořivý „až příliš“. Problém v daném případě vzniká tak, že se překladatel pohroužený do tvůrčího procesu nechá „unést“ a posouvá své překladatelské dílo například do expresivnější roviny, než na jaké se drží autor originálu. Jeho překlad je pak jaksi „šťavnatější“ či „líbivější“ než originál.<sup>65</sup> To lze nepochybně hodnotit jako nežádoucí zkreslení, samozřejmě s určitou tolerancí pro projev individuálního překladatelského stylu. Svěbytně tvořivému překladateli by jeho talent měl sloužit k jemné, a pochopitelně i náročné, práci s odstíny, překladatel by neměl dílo suverénně přetírat sytou barvou, s níž sice umí velmi zajímavě pracovat, ovšem ve vztahu k překládanému dílu z něj pak takový postup činí překladatele nikoliv svěbytného, ale svéhlavého. Připomeňme, že

---

<sup>63</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 84.

<sup>64</sup> Jak známo překladatel může o spolupráci požádat odborníka, který mu doslovný překlad, včetně podrobného komentáře, předem připraví.

<sup>65</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 93.

*„cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční.“<sup>66</sup>*

Za významovým zkreslením může nakonec stát i zcela zbytečný „šum“, tedy pouhá nepozornost překladatele. Několik míst, u nichž se zdá, že mají právě takovou příčinu, najdeme hned v chronologicky prvním překladu **Jaroslava Seiferta**. Jde o místa interpretačně natolik nenáročná, že jiné vysvětlení než prosté přehlédnutí je skoro nemožné připustit, zvlášť pokud Seifertův překlad vznikl ve spěchu (ať už z jakéhokoli důvodu).

První takové zkreslení obsahuje 2. zpěv. Jde o místo, kde Vaňkovi bývalí kamarádi nevraživě glosují jeho současnou situaci. Mluví tu nejen o Vaňkovi, ale i o Kátě, jejíž přízeň si materiálním dostatkem získal. Daný verš v doslovném překladu zní:

— *Ta má keranky v punčoše!*

(95)

Seifert však z nepochopitelného důvodu skutečnost, že jde o ženu, tedy o Vaňkovu společnici Kaťku, ignoruje a překládá:

— *Vždyť keranky si schoval do punčoch!*

Čtenáře může taková replika zarazit sama o sobě, aniž by ji srovnával s originálním zněním. Navozuje spíš humorný obrázek, než představu Vaňkova hochštaplersky laděného hýření v petrohradském lokálu. A i když čtenář nakonec uváží, že existují i punčochy pánské, do kterých si tedy Vaňka mohl schovat tehdejší ruskou měnu, působí taková průpovídka jednoho z dvanácti v celkové atmosféře jejich hovoru absurdně a směšně.

Druhým inkriminovaným místem je závěr 8. zpěvu, konkrétně předposlední verš. Je zajímavé, že i tato dezinterpretace má obdobný charakter. Seifert totiž

*Smiluj se, Pane, nad duši služebnice své.*

(244)

---

<sup>66</sup> Ib. s. 85.



překládá jako

***Spas, Hospodine, duši sluhy svého.***

Z hlediska toho, co originál explicitně vyjadřuje, se však nejedná o duši Petruchovu, nýbrž o duši zavražděné Kat'ky, za niž Petrucha na konci svého monologu, prodchnutého touhou po pomstě, oroduje. O tom, že sám Petrucha prožívá hluboká duševní muka vyvolaná myšlenkou, že i on je vinen, že on sám je vrah Kat'ky (a vraždit hodlá přitom dál), není pochyb. Takové znění tudíž nakonec nemusíme bezpodmínečně klasifikovat jako zřejmý negativní posun, i když s ohledem na předchozí Seifertův lapsus nepůjde ani zde velmi pravděpodobně o uvědomělý interpretační krok (šlo by pak dokonce až o jakousi nadinterpretaci), ale o překladatelův omyl. Jeho postavení ve významovém celku díla, jak se nám zdá, ho však nečiní tak nápadným a rušivým.

Ve zbylých třech pozdějších překladech, tedy překladech B. Mathesia, V. Daňka a V. Jestřába najdeme také některé významové nepřesnosti, které hodnotíme v různé míře jako nenáležitě či sporné, ale nejsou již pravděpodobně způsobeny přehlédnutím nebo nedostatečným porozuměním originálnímu textu.

Jde například o překlad ruského *спаз (nepřítel)* jako *vrah*, na které narazíme jak v Seifertově, tak i Mathesiově překladu 11. zpěvu:

**Seifert:**

*Kovové ručničky  
Na **vraha** skrytého....  
Do slepé uličky,  
Kde vír sněhu bílého....  
(280–284)*

**Mathesius:**

*Jdou stínem slepé ulice,  
kde vichřice se vzmáhá,  
na zádech těžké ručnice  
na nezřeného **vraha**;*

Mathesius tu z důvodu rýmu (což je mimochodem asi nejčastější a plně logická příčina různých zvláštností, ať už morfologických nebo lexikálních, ve všech analyzovaných překladech) využívá určité významové korelace slov *nepřítel* a *vrah*. Obdobně si ji uvědomoval i Seifert. SSJČ skutečně v hesle *vrah* uvádí jako druhý význam *nepřítel*, ale tento význam je již označen křížkem. Je to tedy výrazný

archaismus a současnému čtenáři je již jistě slovo *vrah* ve významu *nepřítel* nesrozumitelné.

Jako důležitější se tu jeví – i když se to na první pohled může zdát jako nevýznamný detail – určité narušení sítě významů, která je v originále přítomna. Motiv zabíjení, krve, střelby, hrobu atd. totiž s motivem nepřítele není v textu vůbec provázán. Téma vraha a vraždy je ve *Dvanácti* naopak spjato s postavou Petruchy a násilí není cizí ani zbylým dvanácti. Blokova poéma byla jako dílo plné paradoxů provokující už době svého vzniku a mělo by to tak zůstat, v tom tkví její umělecká podstata. Blok ve *Dvanácti* neříká nic o zlém, krvelačném buržoazním vrahovi, proti němuž musí morálně čistý a utiskovaný proletariát pozvednout zbraně. Vždyť dvanáct necítí ani nejmenší pohnutí nad zastřelenou Kát'ou, hodlají dokonce rozpoutat *světový požár v krvi*, ovšem prozatím se jako obyčejní rabiáti spokojují s drancováním a krádežemi...Není tu ani náznak jakési nutné obrany před nepřítelem-vrahem, naopak, buržoa jakožto zástupce nelidského kapitalistického zneužívání prostých lidí je zahnán bezmocně do kouta a vydán této kruté erupci napospas, stejně jako celý „starý svět“.

Takový překlad daného místa není tedy nejvhodnější, protože zasahuje do základní významové struktury *Dvanácti*, i když v hlubší, a tudíž skrytější rovině.

Z hlediska věcného porozumění originálu zbývá promluvit ještě o jedné specifické situaci. V originálním textu je totiž možné narazit i na pasáž významově dosti otevřenou. Překladatel má víc možností, jak tuto situaci ve svém převodu vyřešit: buď se pokusí danou víceznačnost, a s ní i určité napětí v textu, zachovat (pokud mu to jazyk překladu a další okolnosti umožňují), nebo se rozhodne pro jednu z možných interpretací a ve svém překladu ji explicitně vyjádří. Jestliže jeho interpretace víceznačné pasáže rezonuje s celkovou významovou strukturou originálu, respektive se jí nepříčí, nelze ji označit jako chybnou, i když kupříkladu recenzent překladu by se v daném místě klonil k interpretaci odlišné.

Příklad takové překladatelsky nesnadné situace představuje 5. zpěv. Připomeňme, že jde o žárlivě nenávistný monolog zhrzeného Petruchy. Zajímají nás tu dvojveršové refrénové paralely, v nichž Petrucha vyzývá Kat'ku k jednání, které ho však zároveň zraňuje. V doslovném překladu znějí:

*Эх, эх, попляши!*

*Больно но́жки хороши!*

*Ech, ech, jen si zatancuj!*

*Máš tak nádherný nožky!*

Эх, эх, поблуди!

Сердце ёкнуло в груди!

*Ech, ech, jen si courej!*

***Srdce se v prsou sevřelo!***

Эх, эх, освежи [tj. память, L. O.],

Спать с собою положу!

*Ech, ech, jen si osvěž paměť!*

*A vem mě s sebou spát!*

Эх, эх, согреши!

Будет легче для души!

*Ech, ech, jen si zhřeš,*

***Pro duši to bude lehčí!***

Jde o tučně a proloženě označené verše. Jsou to eliptické konstrukce, které v případě ruštiny nepůsobí nijak nezvykle (roli tu přitom nehraje, jak je možné se domnívat, ani básnický jazyk, od kterého se s ohledem na umělecký účinek očekávají více různé jazykové deformity). Pro hovorovou ruštinu je taková eliptická úspornost typická. Český čtenář by však zřejmě postrádal vyjádření, *komu* se srdce v prsou sevřelo, takže přirozeně by znělo: *Srdce se **mi** v prsou sevřelo! Srdce se **jí** v prsou sevřelo!* apod.

Tato tendence k lakoničnosti se projevuje i tím, že v ruštině mnohem častěji než v češtině odpadá obligatorní vyjádření některých aktantů (předmětů) u valenčních sloves. Abychom ukázali, o co tu běží a že toto vše má význam i pro naši analýzu, uvedeme jednu sloku 7. zpěvu:

— *Za nespoutanou smělost*

*V jejích ohnivých očích,*

*Za karmínové znamínko*

*U pravého ramene,*

***Zahubil jsem já, nerozumný,***

***Zahubil... ach!***

(207, 208)

Českému uchu zní poslední verš jaksi „nehotově“, očekáváme, že by mělo být nějak slovně vyjádřeno, koho onen nešťastník zahubil – přinejmenším osobním zájmenem. Kontext tu zároveň možné významové „divergence“ minimalizuje. Jedná se o přímou řeč, pronášenou Petruchou ke zbylým kamarádům ve zbrani. Řeč je tudíž o Kátině zmarněném životě. Proto není divu, že tu všichni čtyři naši překladatelé doplňují do syntaktické konstrukce objekt, a nelze to podle nás vůbec považovat za nějaký

prohřešek proti autorskému záměru a jeho práci s jazykem, protože roli tu sehrály především záležitosti obecně jazykového úzu. V ruštině je taková konstrukce v mluveném jazyce běžná a nepříznačová, v češtině je atypická a příznačová. Znovu tak narážíme na výchozí předpoklad kvalitní překladatelské práce, která se nejprve s textem originálu musí vyrovnat na filologické rovině.

Vraťme se však k 5. zpěvu a uvedeným dvojveršovým paralelám. Na rozdíl od předcházející ukázky už není totiž jejich význam tak jednoznačný. Určité významové konkretizace se na základě interpretace rámované kontextem musí dobírat i ruský čtenář.

Je velmi pravděpodobné, že takto vyjádřené pocity ztotožní s bolestí Petruchy, kterou mu činí pohled na chování jeho lásky. Poslední – paradoxně znějící – verš o tom, že *pro duši to bude lehčí* lze interpretovat tak, že „bude-li Kát’a hřešit“, o to snazší to pak bude mít Petrucha v momentu své pomsty. O tu také nejen v tomto zpěvu běží především. Daný výklad by byl zároveň v souladu i se strukturou všech dvojverší, protože pak by v nich první verš měl vždy vztah ke Kátě a druhý k Petruchovi. Taková interpretace působí podle nás nejorganičtěji a nejvíce odpovídá autorově záměru.

Druhá možnost je vztáhnout verše *Srdce se v prsou sevřelo!* a *Pro duši to bude lehčí!* ke Kátě, protože hlavní jednající postavou je zde zatím ona. Srdce se Kátě může sevřít například právě v moment Petruchovy pomsty (víme přece, že už i ji jednou nožem napadl)... Proč Kátě však říká, že lehčí to bude mít *její* duše? Myslí to ironicky?

Přítomnost zlé ironie je přitom v 5. zpěvu zřejmá, je za ní bolest a trýznivá žárlivost. 5. zpěv je pak jakýmsi prologem nadcházející pomsty na Vaňkovi, která se odehraje s nečekaným vyústěním ve zpěvu následujícím.

Jak tato refrénová dvojverší převádějí do češtiny jednotliví překladatelé?

#### Seifert:

*Ech, ech, zatanči!*

*Máš děsně správné nožky!*

*Vod' se jen, vod'!*

***Srdce se sevřelo mi v hrudi!***

*Ech, ech, vzpomeň si*

#### Mathesius:

*Zatanči, Kát'o, tanč nám tu!*

*Nožičky máš jak z dragantu!*

*Jen si vod', cho, cho, cho!*

***Srdce v prsou vyjeklo!***

*Vzpomeň jen, vzpomeň si*

*A vem' mě s sebou spát!*

*A už dělej, lehnem si!*

*Ech, ech, jen si hřeš!*

*Ech, ech, ech, lež si lež!*

*Bude ti lehčeji v duši!*

*Duši bude líp, jen hřeš!*

**Jestřáb:**

**Daněk:**

*Ech, ech, kruč' se, kruč'!*

*Nožky, tančete,*

*Nožičky máš jako rtuť!*

*Nejhezčí jste na světě!*

*Ech, ech, tlač se blíž!*

*Se mnou trajdej teď,*

*Ať mi srdce osvěžíš!*

*ať se točí celej svět!*

*Ech, ech, radost dej,*

*Nezapomínej,*

*rozhod' nožky, dováděj!*

*Postýlku nám ustýlej!*

*Ech, ech, hřeš a hřeš,*

*Zavdávej a hřeš,*

*ať mně duši zahřeješ!*

*Odpuštění dostaneš!*

Vidíme, že **Seifert** neexplicitní vyjádření originálu interpretuje a pomocí osobních zájmen verbalizuje tak, že v prvním případě se srdce sevřelo Petruchovi, ve druhém je však řeč o duši Kátině. Ve druhém případě tedy verš interpretoval se zdůrazněním bolestné ironie, což nakonec nelze odmítnout jako zřejmý nesmysl, i když logicky to tolik do kontextu nezapadá. Narušuje se navíc určitá strukturní celistvost.

**Mathesius** se rozhodl dvojznačnost zachovat – jeho překlad je syntakticky i lexikálně blízký originálnímu znění. Např. i přísudek *ёкнуло* překládá jako *vyjeklo*, i když slovníky uvádějí tyto ekvivalenty: *srdce se mi rozbušilo n. poskočilo n. sevřelo, (rozčilením, leknutím) ve mně hrklo*<sup>67</sup>; *srdce se rozbušilo komu, hrklo v kom*<sup>68</sup>; *srdce se sevřelo leknutím, strachy, něčím neočekávaným*<sup>69</sup>. K *vyjeklo* pak zcela nevhodně našel rým citoslovečným *cho, cho, cho*, které rozmývá v podstatě tragické zoufalství

<sup>67</sup> Velký rusko-český sl., za vedení L. Kopeckého, B. Havránka, K. Horálka kol. aut., Nakl. Československo-sov. institutu, Praha 1952.

<sup>68</sup> Rusko-český slovník, M. Vencovská, L. Kopeckij a kol., Voznice, nakl. LEDA 2010.

<sup>69</sup> Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka, S. A. Kuznecov a kol., Sankt-Peterburg, Norint 1998.

Petruchových výhrůžek a působí spíš silácky blahosklonně a sebevědomě. Dané řešení tak podle nás do rázu 5. zpěvu nezapadá. Ostatně i Seifertovo *Máš děsně správné nožky!* (kombinace *děsně* a spisovné koncovky *-ě*) z perspektivy dnešní češtiny působí jaksí komicky. Jádrem problému je tu vlastně nejen ve spisovném, ale i „literárním úzu“ – v míře přípustnosti nespisovných prvků v literárním díle, takže na začátku 20. let Seifert pravděpodobně ani neměl možnost nespisovnost, natož skutečnou pokleslost a vulgaritu některých replik vystihnout.

To už ale narážíme na problém jazykového zastarávání překladu, který s nezastavitelným plynutím času přirozeně čeká každý překlad, stejně jako i původní literární dílo. Změny při zastarávání se projevují především dvojím způsobem: jednak určitá slova, obraty atd. znějí mladšímu příjemci humorně, jejich smyslu je však schopen dobře porozumět, jednak se určitá slova, výrazy či frazémy stávají do různé míry nesrozumitelnými. Sem bychom mohli například zařadit Mathesiovo *Nožičky máš jak z dragantu!*, přestože význam obdivu a pochvaly si průměrný čtenář odvodí i bez znalosti takového přirovnání.

Když shrneme Mathesiův přístup, tak se vlastně jaksí šalamounsky vyhnul významové konkretizaci daných veršů a ponechává ji až na uvážení čtenáře. Obdobných míst, která lexikálně a syntakticky „napodobují“ originál, je v jeho překladu mnoho. Převažují v tomto ohledu i nad překladem Seiferta, který je velmi doslovný, ale z hlediska čistě sémantického. Mathesius jakoby záměrně nechával zavanout kolorit ruštiny a spolu s ní i ruského prostředí. V případě překladatele jeho formátu rozhodně nemůže být pochyb o jeho stylizační obratnosti. Takový překladatelský přístup může sice souviset s jeho ryze osobní zálibou, ale především vždy souvisí s dobou, přesněji mírou a povahou kontaktů dvou kultur v dané době. Je to zároveň oblast, která je jak pro teorii, tak praxi překladu velmi významná. Budeme se jí věnovat níže.

**Jestřáb** volí obdobný postup jako Seifert – explicitně vyjadřuje výsledek své překladatelské interpretace. Ten je ale dost odlišný. Jednak se oba verše vztahují k Petruchovi (což se nám jeví jako vhodné), zároveň tu ale mizí všechny stopy po Petruchově duševním soužení, a to i v ostatních dvojverších. Jestřábův Petrucha se vůbec nepodobá žárlivému mstiteli, chystajícímu se k strašné pomstě, byť Jestřábovu podobu daných dvojverší si lze vyložit i jako dosti cynickou mluvu bývalého milence... *At' mně duši zahřeješ!* je ještě přijatelné řešení, ale *At' mi srdce osvěžíš!* se tomu, co je řečeno v originále, významově vzpříčuje. V tomto verši přece není ani náznak ironie, mluví se tu jasně o bolesti svíraném srdci. Blok tak dává čtenáři plně na srozuměnou, že

za cynickými slovy Petruchy se skrývá velké trápení. A kontrast či paradox, jak vyplynulo z analýzy originálu, je také důležitým stavebním prvkem *Dvanácti*, má vztah i k jejich celkovému smyslu.

Jednostrannou významovou konfiguraci, blízkou Jestřábovu zdůraznění prostopášnosti, vytvořil ve svém překladu i **Daněk**. První ze sledovaných veršů má stejný nedostatek, těžko ho chápat jako ironii, a i ta by nebyla na místě. Druhý verš zas jiný výklad než ironický šleh nepřipouští – vztahuje se (na rozdíl od Jestřábovy interpretace a ve shodě s interpretací Seifertovou) ke Kátě a ironizuje tu také náboženské představy o odpuštění hříchů kajícíkovi.

K negativním významovým posunům tedy dochází i v situaci, kdy se překladatel snaží „*být volný, aby mohl být přesný*“<sup>70</sup>. Takový přístup je nenapadnutelný, je ale podmíněn překladatelovou velkou stylistickou rozvahou, která si zas žádá dostatek času a trpělivosti. Roli tu tak, především v Jestřábově a Daňkově překladu, podle nás hraje už výše popsaná situace, kdy je překladatel literárně tvořivý a nápaditý, ale v tvůrčím zaujetí pro jednu určitou polohu či rys originálu mu unikne jeho hlubší a jemnější významová textura. Uvědomujeme si, že kritizovat výsledek něčí práce je vždy snazší než vlastním úsilím něco vytvořit. U překladu to platí dvojnásob, a tak skutečnost, že žádný ze čtyř daných překladů v prvním sledovaném aspektu není dokonalý, ještě neznamená, že je špatný.

Už z této dílčí analýzy, která se zaměřila na zhodnocení překladů z hlediska jejich obsahové správnosti ve vztahu k originálu, by se daly vyvozovat širší závěry o překladatelském stylu či přístupu k překladu. Dostaneme se k nim ještě později.

## 6.2 Naturalizace a exotizace v překladu

Druhou oblastí, které se analýza a srovnání překladů věnuje, je problematika **naturalizace** a **exotizace** překladového textu. Kromě naturalizace a exotizace může překladatel uplatnit ještě další, v podstatě analogický typ přístupu k předloze, který je podle svých pólů nazýván modernizací a historizací. Jde o postup přibližující na časové ose dílo současnému čtenáři, nebo ho ponechávající z hlediska časových příznaků (a to i čistě jazykových) vsazené do doby jeho vzniku.

---

<sup>70</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 87.

Oba typy přístupů k předloze se mohou vzájemně prolínat. Braňo Hochel tak pomocí těchto parametrů vyděluje čtyři významy literárního díla nebo vnímání originálu:

*1. primární význam díla, kdy čas a prostor vzniku díla rovná se času a prostoru příjmu díla, ve výsledku je dílo chápáno jako „svoje a nové“*

*2. význam díla, založený na temporálním posunu, kdy prostor vzniku a příjmu se shodují, ale časy ne, ve výsledku je dílo chápáno jako „svoje a staré“*

*3. význam díla, založený na meziprostorovém posunu, kdy se časy shodují, ale prostředí ne, ve výsledku je dílo chápáno jako „cizí a nové“*

*4. posunutý význam díla, kdy se nerovná ani prostory, ani časy, ve výsledku je dílo chápáno jako „cizí a staré“.<sup>71</sup>*

Povaha překladu je utvářena na základě daných podvojností. Na jednu stranu se posuzuje v kontextu domácí literatury, neboť je psán domácím jazykem, na druhou stranu se stále vnímá jeho cizí původ, což s sebou nese očekávání jistých cizorodých prvků, minimálně u kultur více vzdálených kultuře cílové. Překladatel vždy stojí před rozhodnutím, zda se zaměří na denotativní složku textu a bude se snažit v co největší míře ji čtenáři zprostředkovat, anebo zda upřednostní konotační složku a ponechá v překladu cizí jevy, i když tím riskuje jeho sníženou srozumitelnost.

V prvním případě hovoříme o tzv. naturalizaci textu. V extrémním případě překladatel převede veškeré cizorodé prvky na prvky domácí (cizí míry, názvy institucí, zvyky, svátky, jídla, frazémy apod.). Ty však mohou ve čtenáři vzbuzovat konotace také, a to úplně opačné, silně vázané na domácí prostředí a tradice. V takovém případě už nehovoříme o překladu, ale o parafrázi, protože výsledný text se originálu vzdaluje přespříliš.

Opačný přístup k překladu je nazýván tzv. exotizací. V krajním stupni exotizující text veškerý kolorit cizí země zachovává, ale může se stát, že čtenář nebude mnohým reáliím a výrazům rozumět. Na druhou stranu, jak se domnívá Levý, „na rozšiřování znalostí našeho čtenáře o cizí kultuře může působit právě překladatel, a může tím

---

<sup>71</sup> HOCHÉL, B.: *Preklad ako komunikácia*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1990, s. 36–37.



*ulehčovat cestu dalším tlumočnickům téže kultury, kteří již budou moci počítat s lépe informovaným čtenářem.*“<sup>72</sup>

Kompromisní řešení se však také nejeví jako ideální, protože může vést k nesourodé směsici domácích a cizích reálií, čímž se naruší integrita textu. Je proto třeba přistupovat k substituci pragmatických informací citlivě a individuálně, přitom vždy s ohledem na textový celek. Velkou roli tu hraje i známost kultury, ze které dílo pochází. Do velké míry je rámcem překladatelových možností. Půjde-li o reálie vzdálené (ať už časově nebo místně) a obecně neznámé, bude třeba řešit, jakým způsobem a zda je vůbec převést. Když už k jejich substituci překladatel přistoupí, je důležité, jakými prostředky cizí prvky nahradí. Vhodnější je vybrat prvky spíše neutrální, které ničím výrazně nenarušují původní kolorit, a přesto jsou čtenáři srozumitelné.

Levý shrnuje danou problematiku takto: „*V překladu má smysl zachovávat ty prvky specifická, které čtenář překladu může cítit jako charakteristické pro cizí prostředí, tj. jen ty, které jsou schopny být nositeli významu ‚národní a dobová specifčnost‘ [...] Za ty prostředky, pro které domácí jazyk nemá ekvivalent a které v původním znění nemají schopnost vyvolat iluzi prostředí originálu, je možno substituovat domácí analogií bezpříznakovou, neutrální, která není jasně spojena s dobou a místem překladu. Nemůžeme-li zde prostředí originálu vystihnout, je nutné se vyhnout aspoň jasnému rozporu s ním.*“<sup>73</sup>

Jak již bylo uvedeno, jelikož lze projevy naturalizace a exotizace v překladu považovat nejen za individuálně, ale i dobově proměnlivý jev, je z tohoto hlediska zajímavé porovnat i překlady Blokových *Dvanácti*.

Překladatel na dobově specifické ruské reálie narazí záhy. Jeden příklad byl ostatně již uveden v jiné souvislosti. Jedná se o moment z 2. zpěvu, kdy v rozhovoru dvanácti o „zradivším“ kamarádovi Vaňkovi, zazní i replika vztahující se ke Kátě (v dosl. překladu):

— *Ta má **kerenky** v punčoše!*

(95)

<sup>72</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 99.

<sup>73</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 122–123.

V hovorové ruštině byly tímto slovem označovány ruské ruble, které vydávala Prozatímní vláda v čele s premiérem Kerenským. Byly v oběhu do roku 1919, kdy je vystřídaly rubly sovětské. Nejednalo se tedy o oficiální název ruské měny, ten se držel tradičního rubl, ale prosté obyvatelstvo si našlo výraz svůj – *kerenky*.

Je nasnadě, že taková reálie bude pro současného českého čtenáře výrazně exotickým prvkem, jehož význam může ale rozpoznat na základě kontextu. Pravděpodobně se čtenář správně dovítí, že jde o ruské bankovky už proto, že ukládání bankovek daným způsobem bylo u určitého typu žen běžné i v domácím prostředí (vzpomeňme například scénu návštěvy „nepřátelského bordelu“ z dodnes populárního filmového zpracování *Osudů dobrého vojáka Švejka* s R. Hrušínským v hlavní roli). Na druhou stranu čtenáři zůstane skryto stylové zabarvení takového výrazu, pomocí něhož Blok dokresloval atmosféru hovoru svých hrdinů. Podívejme se, jak s touto reálií bylo naloženo ve sledovaných překladech.

První překladatel, **Jaroslav Seifert**, jak bylo možné povšimnout si už výš, se rozhodl pro zachování exotismu. Jistě si uvědomoval, že substituovat ruské *kerenky* českými korunami je vyloučeno, a nejen že by toto místo bylo ochuzeno o ruský kolorit, ale došlo by především k přímému konfliktu kultury díla a kultury čtenáře překladu. Jistý vliv tu mohl mít i malý časový rozestup, který dělil vznik originálu a Seifertova překladu (3 roky), byť v době, kdy *Dvanáct* Seifert překládal, mělo Rusko už jiné oběživo. Avšak o Kerenském se v předcházejících letech jistě psalo také v českých novinách a časopisech, a tak významová průhlednost této reálie byla zřejmě u dobových čtenářů vyšší, nedá se ani vyloučit, že o kerenkách existovalo v českém prostředí té doby jisté povědomí.

**Bohumil Mathesius**, který překládal jen o nedlouho později po Seifertovi, však již substituci využil:

– *Má Katka **prachy** v punčoše!*

Překládal tak víc ve shodě s funkcí původního výrazu, který byl pro tehdejšího čtenáře také stylově příznakový. To zde má zřejmě větší váhu, ostatně, jak píše Levý: „*Mezi překladem a originálem je vztah díla a jeho provedení v jiném materiálu, proto konstantou má zůstat nikoli realizace jednoty obsahu a formy v materiálu, nýbrž její konkretizace v mysli vnímatele, populárně řečeno výsledný dojem, působení díla na čtenáře. Při překládání pak nejde o mechanické uchování formy, nýbrž o její významové*

*a estetické hodnoty pro čtenáře, v otázce národní a dobové specifčnosti nejde o to, zachovat všechny jednotlivosti, v nichž se uplatnilo historické prostředí vzniku, jako spíše vzbudit ve čtenáři dojem, iluzi dobového a národního prostředí.*“<sup>74</sup>

Mathesius tedy na tomto místě od zachování dobově a národně specifického prvku ustoupil. (Dál však uvidíme, že tuto žádanou „iluzi“ kompenzuje bohatě na jiných místech.) Rozhodl se zde podtrhnout hovorový ráz repliky substandardním hyperonymem *prachy*, což je ve vztahu k oběma kulturám neutrální výraz. Je to nakonec velmi vhodné řešení i z hlediska současného čtenáře.

**Vojtěch Jestráb** se vrací opět k výrazu předlohy (pro přehlednost uvádíme i předcházející verš):

– *A Váňka s Kátkou u sklenky...*

– *A za podvazkem **kerenky** ...*

Významovou srozumitelnost exotismu tak přenechává roli kontextu (o obecném povědomí o *kerenkách* v českém prostředí v té době lze už velmi silně pochybovat). *Kerenky* se přitom dobře rýmují s výrazem *u sklenky*, což je nápaditá synekdochická náhrada *Blokova v putyce*.

Poslední překladatel **Václav Daněk** našel východisko tak, že se otázce, zda *kerenky* substituovat a čím, vůbec vyhnul. Význam daného verše přetlumočil jinými slovy:

– *A Katka s Vaňkou v kutlochu...*

– *na stehně cpe si punčochu!*

To můžeme považovat (jako v Mathesiově případě) za jisté vykročení směrem k naturalizaci, protože váhu tu má to, že se Daněk rozhodl přetlumočit obecné, nepříznačné na úkor zvláštního. (Tíhnutí k naturalizaci tu signalizuje také česky znějící tvar jména *Katka* místo *Kátka*, takovou změnu objevíme jen v Daňkově překladu.) Co se týče stylové polohy jeho řešení, jistě se tu od *Blokova* pojetí neodchýlil. Hovorovostí a expresivitou se vyznačuje nejen slovesný tvar *cpe si*, ale i rýmový výraz *v kutlochu* na konci předcházejícího verše.

---

<sup>74</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 121.

Do oblasti reálií můžeme počítat i vlastní jména. Žádný z překladatelů se nerozhodl zaměňovat je konsekventně českou formou (tedy např. *Ondra/Ondráš* místo *Andrjucha*), což je optimální řešení. **Seifert** i **Mathesius** se drží jejich prosté transkripce, mladší překladatelé už k jistým změnám sahají.

V případě **Daňka** jde o zmíněnou tendenci k naturalizaci (*Katka* i *Kačena* místo *Kat'ka/Ká'ra*, *Petr* místo *Petrucha/Pet'ka*), neuplatňuje ji ale u jmen důsledně.

Specificky nakládá s vlastními jmény **Jestřáb**. Na rozdíl od Daňka, a také i Seiferta a Mathesia, ve svém překladu podtrhává ve většině případů zvukovou podobu ruských jmen tím, že k přízvučným samohláskám dodává délku: *Kát'ka*, *Váňka*, *Pét'ko* (ovšem i on ve dvou ojedinělých případech naturalizuje: *Ty Petře; Kátinko*), zároveň se v jeho překladu objevují jména, která v originále vůbec nenajdeme, byť se Jestřáb pokoušel o jejich funkční užití a substituuje jimi vždy oslovení:

*Stůj, stůj! Andrjucho, pomáhej!*

(171)

— *Ech, kamarádi milí,*

(199)

*Stát! Fed'ko, přidrž kobylu!*

— *Kamaráde drahý, Kolko.*

To je na pozadí ostatních překladů originální řešení, ovšem Jestřábova překladatelská odvaha tu je spíš na škodu. Jinak cenná snaha o volný překlad nebyla domyšlena do větší hloubky, a tak se trhá už zmíněné skryté významové pletivo poémy, které obsahuje zcela záměrnou hru především s křesťanskými symboly: uvedená jména několika z dvanácti v předloze jsou jmény apoštolskými. Jestřábův *Fjodor (Fed'ka)* a *Nikolaj (Kolka)* mezi dvanáct apoštolů nepatří, přestože taková jména ruský kolorit vystihují skvěle. I v této rovině můžeme tedy narazit na negativní významový posun, který navíc není jen lokální nevydařeností, ale má hlubší dopad na celkový smysl textu. Ve vztahu k Jestřábově přístupu k překladu se zde jistě jednalo o situaci, kdy nápaditý překladatel „šil horkou jehlou“.

Na řešeních dané ukázky vidíme, že se čtveřice překladů v podstatě rozdělila do párů, v nichž vždy jeden starší (Seifert) a jeden novější (Jestřáb) tíhnou spíše k exotizujícímu postupu a jeden starší (Mathesius) a jeden novější (Daněk) se exotismům vyhýbají.

Zajímavým místem v rámci této překladové problematiky je také 3. zpěv, kde Blok navazuje na tradice ruské lidové písňové tvorby. Vynořuje se tu zároveň i problematika

intertextuality, nejen dobových a místních reálií jako takových. První dvě sloky sugerují dojem rekrutské lidové písně, má však v sobě zakomponovanu i aktualizaci složku (*Rudá armáda*):

*Как пошли наши ребята  
В Красной Армии служить —  
В Красной Армии служить —  
Буйну голову сложить!*

*Tak naši chlapci odešli  
Do Rudé armády sloužit —  
Do Rudé armády sloužit —  
Bujnou hlavu složit!*

*Эх ты, горe-горькое,  
Сладкое житье!  
Рваное пальтишко,  
Австрийское ружье!*

*Ach, ty hoře těžké,  
Sladký živote!  
Otrhaný kabátku,  
Rakouská puško!*

Překladatel tu má v závislosti na domácí kultuře a svých překladatelských zásadách, jak už víme, různé možnosti. Pokud tradice vojenské, resp. odvedenecké, lidové písně existuje i v ní, může ji pro zprostředkování funkce tohoto žánru v předloze využít. Překladatel tudíž může vycházet z ustálených formulací, nápěvů či slov, příp. i rytmu, typických pro cílovou kulturu, avšak měla by přitom být dodržena určitá míra. Z hlediska dnešní překladové normy by naturalizace neměla ústit do adaptace – tedy úplné náhrady domácí písní, spojené navíc úzce s určitým regionem. Naturalizující překlad by měl volit takové řešení, které sugeruje obecnější představu lidovosti, a nebude tak vysloveně v rozporu s prostředím předlohy.

Překladatel může svéráz cizí tradice a prostředí také naopak plně podtrhnout. Ne vždy přitom musí narůstat významová a žánrová neprůhlednost sdělení. Jestliže v kultuře překladu existuje určité povědomí například i o literárně slovesných konvencích kultury originálu, za což v našem případě můžeme vděčit Čelakovského *Ohlasům písní ruských*, je i exotizace funkčním postupem. Sledované překlady daných dvou slok znějí takto:

**Seifert:**

*Už naši hoši odešli  
Do rudé gardy sloužit —*

**Mathesius:**

*Už naši chlapci odešli  
v armádu rudou,*

*Do rudé gardy sloužit —  
Bujnou hlavičku složit!*

*v armádu rudou,  
košulenky krvavé  
prát budou.*

*Ech, ty hoře, přehoře,  
Krásný svět!  
Roztrhaný kabátek,  
Rakouský bajonet!*

*Roztrhaný kabátek —  
slunce skrz něj svítí!  
Rakouský štyk na pleci —  
je to živobyť!*

### **Jestřáb:**

### **Daněk:**

*Už odešli naši chlapci  
bít se v rudých brigádách —  
bít se v rudých brigádách —  
bujnou hlavu složit v prach!*

*Vyletěli chlapci z hnízda,  
k rudé gardě budou brát,  
k rudé gardě budou brát...  
Škoda chlapců nastokrát!*

*Ech ty hoře přehořké,  
sladké bylo žitičko!  
Prostřílená blůzičko,  
austrijská kuličko!*

*Ach ty hoře, přehoře,  
živořeničko,  
ucouranej hacafráčku,  
rakušácká flintičko!*

I v tomto případě můžeme u srovnávaných překladů rozpoznat obdobné tendence. **Seifert** se znění originálu drží nejvíce, ruský kolorit sugeruje také překlad **Jestřábův**, i když přitom už s předlohou nakládá volněji. Oba zachovávají spojení charakteristické pro ruskou folklórní slovesnost – *bujnou hlavu/ hlavičku složit (v prach)*, zesilující (v prvním případě iterativní) výrazy typu *hoře přehoře/ hoře přehořké*, stejně jako pro ruštinu typické deminutivní formy *hlavičku, kabátek, žitičko, blůzičko, kuličko*. Zároveň do svých překladů nevnášejí prvky odkazující k české lidové tradici.

To už nemůžeme říct o překladu **Mathesiově** a **Daňkově**, přestože Daněk ve druhé sloce pracuje i s prvky uvedenými výše (*hoře, přehoře; živořeničko, hacafráčku, flintičko*). Mathesius je téměř zcela potlačuje. Oba pak přibližují v některých verších

lidovost pomocí parafrází českých lidových písní: *košulenký krvavý prát budou*<sup>75</sup>, *vyletěli chlapi z hnízda*<sup>76</sup>, *škoda chlapi nastokrát*<sup>77</sup>. Taková volba je tu plně ústrojná a nepůsobí rušivě. V Daňkově překladu se snaha o lidovost výrazu projevuje také nespisovným *ucouranej*, *hacafráčku*, *rakušácká* (obdobně i u Jestřába *austrijácká*). Stojí za povšimnutí i Mathesiova změna ve formální stavbě sloky – rozšiřuje ji o jeden verš. Překlady po formální stránce se budeme věnovat ještě dále, necháváme ji proto zatím stranou rozboru.

Z hlediska jednotlivých překladů jako celků se však tato souměrnost – dva páry, jež vždy spojuje tendence k exotizaci, a naopak tendence k naturalizaci – narušuje: exotismy ve značném množství totiž zachovává i Mathesius (*staruška, Zhynula Rossije!, semička, rozsypem sněžným, nevidí druh druhu v líce*) a pak především Jestřáb (*bábuška, mátuško, keranky, s obličejem duráka, sukin synu, k ikonám, držet v šachu Kolčaky!*), jejich překlady však z tohoto hlediska nejsou jednostranné, oba snahu o navození dojmu ruského prostředí, dorovnávají volností přetlumočení jiných míst, která českému čtenáři budou znít blíže a přirozeně. Avšak jeden zřetelný nedostatek Mathesiova převodu, způsobený nikoli překladatelovou vinou, představuje lexikální a tvarová zastaralost, která se projevuje samozřejmě i v Seifertově verzi poémy.

Překladem zdrženlivě naturalizujícím, avšak zdůrazněně neexotizujícím, se jeví překlad Seifertův, který se rozhodně nepokoušel o nějaký smělý překladatelský výboj. Překladem naturalizujícím je pak Daňkův překlad, u nějž tendence tlumit exotické ve prospěch neutrálního nebo i domácího je snadno rozpoznatelná (*babka/babička, Panenko svatá z nebička, krucifix, klucí zlatý, pro mou milenou nepřebolenou, miňonky* a také už zmíněné formy vlastních jmen).

### 6.3 Intertextualita v překladech

Už předchozí rozbořem jsme se dostali do sféry **intertextuality**, která hraje specifickou roli také v překládání a do určité míry souvisí i s problémem naturalizace a exotizace textu, protože i intertextualita je hlouběji kulturně ukotvena. Pro překladatele je velmi těžké zprostředkovat čtenáři překladu různé, více nebo méně skryté narážky na určité texty, když v literárně-kulturním kontextu čtenáře překladu jsou tyto texty zcela neznámé (nebo srozumitelné jen odborníkům), anebo v něm chybí alespoň jejich

<sup>75</sup> <http://www.nulk.cz/ek-obsah/pisne/susil/pdf/pisne/0505.pdf>

<sup>76</sup> <http://lidovepisne.cz/v01.html>

<sup>77</sup> <http://www.texty-pisni.eu/lidove-pisne/cerne-oci>

domácí žánrová analogie (viděli jsme, že její funkci se vhodně pokusili někteří překladatelé zprostředkovat u lidové písně).

Český překlad *Dvanácti* zůstane (alespoň dnes) logicky ochuzen o narážky na ruský chef-d'oeuvre žánru písňové romance *Из-за острова на стрежень* v 7. zpěvu, které kultivovanému ruskému čtenáři budou při četbě originálu hned zřejmé. Přestože romance byla přeložena i do češtiny, její česká verze u nás bohužel nezdolala do té míry, aby to mohlo být překladatelsky relevantní řešení.<sup>78</sup>

Zvláštní situaci představuje Blokova parafráze ruské verze *Varšavjanky*, kterou obsahuje poslední dvojverší 10. a 11. zpěvu, Blok píše:

*Внепѣд, внепѣд,  
Рабочий народ!  
(274, 275; 295, 296)*

*Kupředu, kupředu!  
Pracující lidé!*

Ruský překlad *Varšavjanky* má přitom následující znění, takže návaznost je tu snadné rozpoznat:

*Марш, марш, внепѣд.  
Рабочий народ.*<sup>79</sup>

Tato aluze na další text, na polskou revoluční píseň, zůstane naprostou většinou dnešních čtenářů mladšího věku také nepostřehnutá. Její srozumitelnost, stejně jako srozumitelnost reálií v nejširším slova smyslu, je silně časově a společensky podmíněna. V případě intertextuality se navíc pro zachycení takových významů nelze opřít o kontext, kdy si čtenář může například domyslet, že *kerenky* jsou peníze.

Přesto se však podívejme, jak s touto písňovou narážkou bylo naloženo v jednotlivých překladech:

**Seifert:**

*Kupředu, kupředu,  
Dělníci vpřed!*

**Mathesius:**

*...Poslední bitva vzplála,  
dejme se na pochod!*

<sup>78</sup> [http://www.akordytexty.cz/index.php?id\\_skladby=41dyi4cl&act=detail](http://www.akordytexty.cz/index.php?id_skladby=41dyi4cl&act=detail)

<sup>79</sup> <http://a-pesni.org/starrev/varsavianka.htm>



**Jestřáb:**

*Jen dál, jen dál!  
Lid z okovů vstal!*

**Daněk:**

*Jen vpřed, jen vpřed,  
A náš bude svět!*

Jediný, kdo ve svém překladu intertextovost originálu zachoval, je Mathesius. Ovšem jeho dvojverší nepochází z refrénu české verze *Varšavjanky*, nýbrž z Internacionály. To například Václav Daněk hodnotí kriticky. Na druhou stranu je zřejmá snaha Mathesia překládat funkčně, vystihnout i takovéto dimenze textu předlohy... Důvod, proč se nikdo nerozhodl pro svůj překlad využít analogicky část české verze *Varšavjaky*, je určitě ten, že se dost odlišuje od ruské verze a navíc by bylo třeba obejít oslovení *Varšavo*, které do kontextu poémy vůbec nezapadá:

*Vzhůru, Varšavo,  
válka nastává,  
za lidu práva,  
vzhůru Varšavo!*<sup>80</sup>

**Mathesiovo** řešení je sice originální, ale tlumí působivost formy předlohy – je o tři slabiky delší v prvním a o jednu v druhém verši, přitom nezachovává přízvučnost poledních slabik, které dodávají dvojverší údernost a naléhavost. Částečně vyšel předloze vstříc **Seifert** ve druhém verši, který končí přízvučným *vpřed*, slabičně ale také kolísá. **Jestřáb** s **Daňkem** jsou zcela přesní: čtyři slabiky v prvním a pět ve druhém verši, oba s mužským zakončením. Každý z nich přitom druhý verš překládá podstatně jinak a volně. Daňkovo *A náš bude svět!* se s ohledem na celkový kontext poémy jeví jako lepší řešení, protože i na dalších místech se slovo *svět* vynořuje, a to právě v souvislosti s bojovně-revolučními záměry dvanácti.

---

<sup>80</sup> *Polské revoluční písně. 1792–1944.* Vybral, přel. a poznámkami doprovodil Václav Pletka. Panton: Praha 1975.

## 6.4 Básnická forma překladů

Při srovnávání překladů poezie nelze přirozeně pominout ani oblast **básnické formy**. A to i v případě, kdy předloha by byla vytvořena volným veršem, protože i ten může být rýmovaný a i ten do veršů určitým způsobem člení dílčí motivy (vyjádřené např. obrazem). Na druhou stranu se volný verš přeci jen svou podobou (možnou nerýmovaností, stavbou syntaktických celků a jejich členěním do veršů) může velice přibližovat próze, takže za očividný distinktivní rys verše musíme nakonec považovat jeho grafické ztvárnění na stránce nebo jeho zvláštní zvukové provedení, tedy zvláštní intonaci při přednesu. Obojí přitom slouží utvoření *metrického impulsu*.

Jak píše Josef Hrabák, „*aby byl tedy jazykový útvar [...] vnímán jednoznačně jako verš, musí být vnímán v kontextu básně, tj. jako část vyššího celku; je-li nám předkládán verš ojedinělý, musí být jako verš výslovně označen některým konvenčním prostředkem, např. grafickou úpravou. Teprve v kontextu veršovaného a prozaického textu je protiklad prózy a verše jasný. Podstatnou složkou zůstává pocit, že verš je svérázný celek (jednotka sui generis), ale jeho zaměření jako protikladu prózy je objektivně vyznačeno jeho zapojením do řady celků podobně ustrojených. Přečteme-li verš, čekáme, že bude následovat podobně ustrojená jednotka (další verš) [...] Teprve metrický impuls dělá jazykový celek veršem a je proto jeho podstatnou složkou.*“<sup>81</sup>

Na metrickém impulsu, který může mít na pozadí konvenční představy básně takto nečekaně „minimalistickou“ podobu, se ale běžně podílejí i další prostředky dané možnostmi jednotlivých jazyků: „*K intonaci, která je prvkem základním a která je v některých druzích veršů jediným objektivně daným nositelem metrického impulsu, přistupují někdy prvky další. Podle toho, kterých prvků je využito pro veršovou stavbu jako základny, mluvíme o různých veršových (prozodických) systémech. K základní snaze po opakování jistého intonačního schématu, která je minimálním požadavkem pro verš [...], přistupuje někdy snaha, aby sousední verše (nebo i verše celé básně) měly stejný počet slabik, a verš volný se mění ve verš sylabický. [...] Jindy přistupuje ještě další tendence, aby totiž byly podle jistého schématu rozloženy ve verši i slovní přízvuky (verš sylabotónický). [...]*“<sup>82</sup>

<sup>81</sup> HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. SPN: Praha 1964, s. 8.

<sup>82</sup> *Ib.* s. 13.

Právě takový typ verše je charakteristický jak pro češtinu, tak i ruštinu.<sup>83</sup> Na druhou stranu se do konkrétního ztvárnění sylabotónického verše promítají v obou jazycích rozdíly dané odlišnostmi v jejich foneticko-fonologickém systému. Slovní přízvuk v ruštině totiž nemusí být jen na první slabice jako v češtině, ale může být i na slabikách dalších, navíc se někdy pozice přízvuku může při ohýbání slov měnit (např. přecházet se změnou pádu nebo slovesné osoby z poslední slabiky na slabiku první apod.). To ruštině ve srovnání s češtinou umožňuje velmi tvárně naplňovat různé rozložení přízvuků ve verši, tedy realizaci různých *stop* – vzestupných, sestupných i vzestupně-sestupných.

Čeština má možnosti souměřitelné jen pokud jde o sestupný spád (resp. stopu) verše – sestupnou stopu může bez obtíží naplnit jedním slovem, ale u stop vzestupných (nebo u řídkého vzestupně-sestupného amfibrachu) je v češtině nutné vypomocť si spojením slova s předklonkou, tedy vlastně slovním celkem. Velmi názorný příklad spolu s komentářem uvádí opět Hrabák: „*Verše typu jak divá řeka, která v skalách bouří označují se obyčejně (se zřením k rozložení slovních přízvuků) jako jambické. [...] O jambických stopách se zde mluvit nedá. Stopový jambický verš je v češtině velmi vzácný, neboť vyžaduje takové rozložení slovních celků, při kterém by mluvnické takty začínaly nepřízvučnými slabikami a končily slabikami přízvučnými. To je ovšem možné jen tenkrát, užíváme-li slovních celků s předklonkami. Tak by byla stopovým jambickým veršem např. skupina slov a ty / a já / i on / tam byl.*“<sup>84</sup>

Toto vše, ale zdaleka nejenom, přirozeně ovlivňuje postupy českého překladatele při překladu ruské poezie, která – jako i v případě Blokovy poémy *Dvanáct* – vychází většinou ze sylabotónického verše. To, že se přitom od českého překladatele očekává zachování, tedy přesněji funkční vystižení formy předlohy, není s ohledem na tradice básnického překladu v jiných literaturách podle Levého až tak samozřejmé: „*Moderní české básnické překlady zpravidla zachovávají ty rysy, které se kdysi označovaly jako tzv. vnější forma: strofickou kompozici, pořadí rýmů a metrické schéma. [...] jak již bylo řečeno, některé západoevropské literatury ji nepřijímají.*“<sup>85</sup> V následující pasáži ostatně naráží na výše naznačené prozodické „limity“ při překladu: „*Není to také zásada zcela jednoznačná: český jambický verš sice zachovává princip, že liché slabiky jsou nepřízvučné a sudé většinou přízvučné, ale přitom se člení častěji do slovních celků*

<sup>83</sup> Dějiny českého básnictví zaznamenávají také snahy zavést do českého prozodického systému verš časoměrný, v němž se podle jistého principu střídají dlouhé slabiky s krátkými a kterého bohatě využívala stará řečtina. V případě českého jazyka je ale užití a především vnímání časoměry velmi neschůdné, patří tak spíše do oblasti formálních experimentů.

<sup>84</sup> HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. SPN: Praha 1964, s. 36.

<sup>85</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 236.

*sestupných. Bližší původní poezii překladatele než předloze bývají ty prozodické rysy, které se označují jako vnitřní forma; kupř. v oblasti rýmu poměrné zastoupení rýmů gramatických a štěpných, tendence k významové pointovanosti nebo spíše nevýraznosti, tendence k jistému zvukovému zabarvení (např. rýmy na dlouhé samohlásky) apod.*<sup>86</sup>

Blokova poéma navíc (v souladu s autorovými slovy o „hudbě revoluce“, kterou prý slyšel) kromě mluvního verše využívá na nejednou místě i verše zpěvního. A nečiní tak samoúčelně – Blok zamýšlel *Dvanáct* především jako skladbu k hlasitému přednesu, jejíž jednotlivé pasáže budou nesené nápěvem. Rozdíl mezi danými druhy veršů objasňuje Hrabák takto: „*Verš mluvní a zpěvní jsou do jisté míry útvary protikladné; verš mluvní je soběstačný po metrické stránce, verš zpěvní nikoli. Protože zpěvní verš dostává plné odůvodnění teprve ve spojení s hudbou, není v něm vlastní rytmus prvkem samostatným, metrum verše zpěvního je podřízeno nápěvu. Neznačená to ovšem, že se rytmus zpěvního verše musí krýt s rytmem nápěvu, oba se stále prolínají, jsou mezi nimi stálé shody a neshody (jako např. mezi hranicí verše a syntaktickou pauzou nebo mezi hranicí stopy a mezislovním předělem), přitom však v celém plánu daného tvaru je nápěv nadřaděn verši [...]*“<sup>87</sup>

Výstižnou ukázkou popisovaného jevu je právě 5. zpěv *Dvanácti*, kterému byla věnována pozornost také v kapitole o významové stránce překladu. Dvojverší, kterými autor prokládá jednotlivé sloky, jsou refrény častušky a jejich rytmus, pokud realizován nápěvem (ne pouze recitací), mění částečně svou podobu – dorovná se počet slabik prvního verše s druhým, takže oba pak mají slabik sedm (a tento metrický soulad prohlubuje jejich výraznost), zatímco při „mluvním pojetí“ verše má první verš vždy jen slabik pět a druhý vždy sedm. *Э-х, э-х* se tedy musí protáhnout na dvě doby i při recitaci, vznikne tak náznak zpěvního verše:

#### **Zvuková podoba verše při recitaci**

*Эх| эх| но| пля| шу!* 5  
*Боль| но| нож| ки| хо| ро| шу!* 7

*Эх,| эх,| но| блу| ду!* 5  
*Сер| дце| ёк| ну| ло| в гру| ду!* 7

#### **Zvuková podoba verše v nápěvu**

*Э /-эх,| э |— эх,| но| пля| шу!* 7  
*Боль| но| нож| ки| хо| ро| шу!* 7

*Э /-эх,| э |— эх,| но| блу| ду!* 7  
*Сер| дце| ёк| ну| ло| в гру| ду!* 7

<sup>86</sup> Ib. s. 237.

<sup>87</sup> HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. SPN: Praha 1964, s. 51.

Zbylé dva refrény jsou analogické. Není těžké uvědomit si, jak nesnadný úkol před překladatelem stojí, jestliže i tyto finesy originálu chce vystihnout. Pro posouzení, jak bylo v překladech naloženo s formální stránkou *Dvanácti*, vyjdeme z 5. zpěvu jako celku.

Vynecháme-li refrény, má slabičná a rytmičná podoba 5. zpěvu tuto strukturu (přízvučná slabika značena —, nepřízvučná U):

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	U	U	—	U	—	U	—	U
2	—	U	—	U	U	U	—	
3	U	U	—	U	—	U	—	U
4	—	U	—	U	U	U	—	
1	U	U	—	U	—	U	—	U
2	U	U	—	U	U	U	—	
3	U	U	—	U	U	U	—	U
4	U	U	—	U	U	U	—	
1	—	U	—	U	U	U	—	U
2	U	U	—	U	U	U	—	
3	—	U	—	U	U	U	—	U
4	—	U	—	U	U	U	—	
1	—	U	—	U	U	U	—	U
2	U	U	—	U	—	U	—	
3	U	U	—	U	—	U	—	U
4	U	U	—	U	—	U	—	

Stavba veršů je velmi pravidelná, střídá se vždy verš o osmi slabikách s veršem sedmislabičným, verše s ženským a mužským zakončením. I rozložení přízvuků je pravidelné, třetí a sedmá slabika je ve všech verších přízvučná, i když první a pátá jen někdy. Důležité je, že přízvukem, jak ukazuje zřetelně tabulka, nejsou podkládány sudé slabiky. Blok je tedy z hlediska rytmu důsledný, ale od naprosto dokonalé, „mechanické“ realizace osmislabičného (resp. sedmislabičného) verše sestupného trochejského spádu se odklání ve prospěch živosti rytmu („nenaplněného očekávání“). Překladatelé by tak v tomto ohledu měli mít práci usnadněnu, protože „v češtině je nejdůležitějším sylabickým rozměrem trochejského verše verš osmislabičný. Je doložen

již koncem 13. století (*Kunhutina modlitba*) a drží se až do současnosti, při čemž je znám jako verš „literární“ i folklórní, zpěvní i mluvní.“<sup>88</sup>

Rým je v předloze také pravidelný, každá sloka s refrénem tvoří toto schéma: *abab* + *cc* (vždy tedy po střídavém následuje rým sdružený), v každé sloce se střídá ženský s mužským ŽMŽM, refrénová dvojverší obsahují rým mužský, který „zní ve všech jazycích energičtěji, tvrději, působí dojmem definitivnějšího zakončení.“<sup>89</sup> Jistě ho Blok využil k významovému odstínění vztahů mezi verši a jejich vyhocení.

Překlad **Seifertův** je z hlediska slabičné stavby velmi rozkolísaný (pro úsporu místa přepisujeme pouze počet slabik v jednotlivých slokách): *I.* 6, 9, 6, 6 *II.* 9, 4, 8, 4 *III.* 8, 6, 10, 6 *IV.* 9, 8, 8, 7. Podobně je jeho překlad rozkolísaný i v počtu slabik refrénových dvojverší, i když Seifert, a to ve třech případech, zachovává v rámci svého slovně věrného překladu citoslovečné *ech, ech*, které je možné při zpěvním pojetí rozdělit ze dvou na čtyři slabiky. Pak by počet slabik v refrénech byl následující: 7, 7; 4, 9; 7, 6; 7, 8. Trochejský spád verše se mu daří dodržet, ale rýmy v refrénech se úplně vytratily (*zatančí – nožky; jen vod’ – hrudi; vzpomeň si – s sebou spát; si hřeš – duši*), což je jistě zcela zbytečný nedostatek.

**Mathesiův** překlad je už umnější, slabičné schéma odpovídá předloze s výjimkou první sloky, kde Mathesius verše nepatrně zkracuje 7, 6, 7, 6. Obdobně i první refrén neodpovídá, je delší (8, 8), další staví v jisté souměrnosti (vždy 6, 7), ale bez příznačného syntaktického paralelismu, který by možnost daná dvojverší zazpívat rozšířil. Trochejský spád, včetně ženských a mužských zakončení veršů, je zachován stejně jako celá rýmová struktura zpěvu.

**Jestřáb** i **Daněk** formu (počet slabik v celém zpěvu, trochejskou stopu i rým) převedli bez odchylky. Refrénová dvojverší v Jestřábově pojetí syntaktický paralelismus v prvním verši zachovávají, včetně mužského rýmu (vlastně podle předlohy vždy *Ech, ech, kruť se kruť; Ech, ech, tlač se blíž; Ech, ech, radost dej; Ech, ech, hřeš a hřeš*), zatímco Daněk pracuje s předlohou volněji a projevuje se to právě např. změnou v syntaktické stavbě prvních veršů refrénů (*Nožky, tančete; Se mnou trajdej ted’; Nezapomínej; Zavdávej a hřeš*). Významová struktura 5. zpěvu, na níž se forma veršů určitým způsobem podílí, je tak v jeho převodu narušena.

Pozorované tendence při rozboru 5. zpěvu v podstatě odpovídají celkové formální podobě překladů. Polední dva překlady jsou z hlediska básnické formy rozhodně

<sup>88</sup> HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. SPN: Praha 1964, s. 77.

<sup>89</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 289.

nejvýstižnější. Ale jistě ne dokonalé, protože například Blokovu „rafinovanou“ hru s neuskutečněným rýmem, „falešným skřipem“ v 7. zpěvu (*уагу – новеселел*) přecházejí všichni překladatelé bez povšimnutí – naopak daný verš více či méně zdatně rýmují (Seifert: *kráčí dál – zmeškal*; Mathesius: *neutíká – je jak jindá*; Jestřáb: *kročeje – zase je*; Daněk: *šlape dál – všečen žal*).

## 6.5 Stylová charakteristika lexikálních prostředků

Příznačné je v Blokově poémě prolínání a „srážení“ dvou stylových vrstev, které by se měl pokusit zachytit i překlad, a to jednak nespisovné, lidové či dokonce slangově-argotické a jednak vrstvy stylově spíše vysoké, vážné až patetické. První je uplatněna především při charakterizaci řeči postav (projevuje se tedy zejména v přímé řeči), ale proniká i za ni, do hlasu vypravěče, často má pak odstín kontextové expresivity odkrývající ironický nadhled. I druhá je spojena s řečí a prožitkem postav (především Petruchy; příp. všech dvanácti ve zvichřených slovech o velkém „revolučním úkolu“), tak opět s pásmem samotného vypravěče.<sup>90</sup>

V tomto srovnání půjde tedy hlavně o **stylovou charakteristiku lexikálních prostředků**. Aby vůbec překladatel mohl svůj text stylově odstiňovat, musí mu jazyk, do kterého překládá, umožňovat výběr mezi variantami (synonymními výrazy v širokém smyslu slova), které se liší svými stylovými příznaky. Jednoduše řečeno volí z variant umístěných na ose, která v češtině vypadá asi takto: „*od centra, tj. stylové neutrálnosti, směrem ke knižnosti až k archaičnosti na jednu stranu, na druhou stranu od středu ke kolokviálnímu spisovnému hovorovému, v českém prostředí i obecněčeským prostředkům, dále z hlediska regionálního k interdialektismům a dialektismům, z hlediska sociálního k profesionalismům a slavismům až po argotismy. Kromě toho lze prostředky členit podle jejich příslušnosti k objektivnímu stylu funkčnímu nebo k některému stylu vertikálnímu (nízkému, střednímu, vysokému)*“<sup>91</sup>

Přitom ale „*postavení jazykových prostředků včetně frazeologie není na stylové ose jednou provždy dané.*“<sup>92</sup> Tato stylistická poučka má vztah k tomu, co už jsme mohli pozorovat při první analýze, a to že jakýkoli text bude postupem času stále více

<sup>90</sup> Viktor Šklovskij se k Dvanácti vyjádřil v této souvislosti takto: „Dvanáct je věc ironická. Napsaná není ani tak ve stylu častušky, jako ve stylu mluvy lidí společensky deklasovaných. Stylem „uličních“ kupletů, jaké zpíval Savojarov. [Blokem obdivovaný šansoniér, L. O.]“ ŠKLOVSKIJ, V. B.: *Gamburgskij sčet: stat'ji, vospominanija, esse (1914—1933)*. Sovetskij pisatel': Moskva, 1990, c. 175.

<sup>91</sup> ČECHOVÁ, M. a kol.: *Současná stylistika*. NLN: Praha 2008, s. 178.

<sup>92</sup> Ib.

jazykově (stylově) zastarávat – mění se jednak běžný úzus (zvláště dynamicky slangové či kolokviální výrazy), mění se ale i kodifikace spisovného jazyka a vůbec míra únosnosti toho, co je možné tiskem vydat; to je už vlastně sociologický fenomén, který s jazykovou oblastí těsně souvisí a odráží se i v podobě srovnávaných překladů.

Když do rukou vezmeme první překlad, překlad **Seifertův**, vidíme, že za stylovou kontrastností originálu notně zaostává, tzn. pohybuje se v naprosté většině případů na vytyčené ose jen jedním směrem: *neutrálnost* – *knižnost*. Navíc velký počet výrazů a jazykových prostředků, které byly v době první republiky brány za spisovné neutrální, jsou dnes už knižní nebo zastaralé. A tak když zvážíme, že Seifertův překlad vyšel v roce 1922, bezmála tedy uplynulo již sto let (!), nelze se divit, že při jeho četbě se bude současný čtenář – bohužel – především dobře bavit:

*Stařenka bědujíc, pláče,  
Nechápe, co to značí,  
Nač taký plakát,  
(17–19)*

— *Vaňuška dnes je bohat velice...*  
— *Je z něj teď voják, býval to náš hoch!*  
(96, 97)

*A Kaťka je Vaňkou posedlá,  
Čím, čím, je posedlá?  
(102, 103)*

*A Kaťka kde? Mrtva – mrtva!  
Prostřelná hlava.  
(181, 182)*

*Drž svoje tělo důstojně!  
(213)*

*Městského ruchu tu již neslyšeti  
(246)*

— *Proč, soudruhu, jsi nevesel,  
Proč pak jsi zhloupnul tak?  
[...]  
— Ach, moji rodní soudruzi,  
(195, 196; 199)*

Ve výčtu bychom mohli pokračovat dál. Poslední ukázkou se znovu dere do popředí problematika reálií a také konotativních složek jejich významu, které se také mění. Slovo *soudruh*, v Seifertově a Mathesiově době velmi aktuální, znělo vzhledem k rozvíjejícímu se dělnickému hnutí (a na pozadí obrozenecké tradice) přirozeně a chyběl mu především silný konotační prvek vyprázdněného zformalizovaného oslovení, který



toto slovo získalo později – proto na něj narazíme zřídka v pozdějších překladech; u Jestřába se vyskytuje dvakrát, z toho v jednom případě jako zřejmá ironická hra, a v Daňkově překladu ho už nenajdeme ani na jednom místě. Ruské *товаруу* oba substituují nějakým významovým ekvivalentem, který je blízký druhému, původnímu významu – tedy *kamarád*, *přítel*, nebo jiným kontextově vhodným oslovením, příp. se mu překladatel stylizací vůbec vyhýbá:

## Jestřáb

*Proč teď bez nálady  
Je náš soudruh pop?*  
(39, 40)

*Bratře! Nyní bdi  
Dvojnásob!*  
(82, 83)

*Soudruhu, taky si to zkus!  
Práskni si s náma na svatou Rus,*  
(109, 110)

— *Copak věšíš hlavu, Pět'ko?*  
— *Co jak zmoklá slípka jseš?*  
— *Proč se díváš k zemi teď'ko?*  
*Nebo Káťu lituješ?*  
— *Kamaráde drahý, Kolko.*  
*Já jsem měl tu holku rád.*  
(195–200)

## Daněk

*Hej, bráško, pope,  
Co teď?*

*Ostříží oči,  
Vám přišla doba!*

*Neboj se, bráško, vintovku si zkus!  
Ať vodprásknem tu starosvatou Rus –*

— *Hele, bráško, proč tak schlíple?*  
*Šlapeš jako rasův pes!*  
— *Hele, Pet'ko, kuješ pikle*  
*nebo Katku lituješ?*  
— *Kamarádi, kluci zlatý,*  
*dyť já měl tu holku rád,*

Daňkovo řešení stylizačně dané oslovení obejít obrazným *ostříží oči* je velmi dobrý nápad, ale substitut *bráško* se už ne ve všech případech jeví zrovna jako ideální, zdá se, že je expresivnější než ruské *товаруу*, za ruské *друзок* (ve verši 196) je to však přijatelná náhrada.

Co se týká **Mathesiova** překladu, znamenal ve srovnání s prvním přetlumočením *Dvanácti* rozhodný posun. M. Hrala v *Kapitolách z dějin českého překladu* o Mathesiově převodu píše: „Vidíme, že základní snaha překladatele směřuje k vyjádření atmosféry i za cenu drobnějších posunů v normě češtiny [rozuměj tehdejší spisovné normě, pozn. L. O.].“<sup>93</sup> Dnešnímu jazykovému úzu však i vydání z roku 1957, ze kterého vycházíme, jako celek nevyhovuje, a to např. právě zachováním „soudruha“ (až na jednu výjimku). Jaksi staromódně, s notnou příměsí komiky, znějí mj. verše:

*Mele přitom, mele panty –  
no, ten dnes zas furiantí!  
Kaťku, husu, docela  
rozdělá...  
(137–140)*

*Městského šumu neslyšeti,  
nad něvskou věží tišina;  
strážníka nikde. Pojd'te, děti,  
Lze flámovat i bez vína!  
(246–249)*

*Hejá lula – bim – bim – bam!  
Já se dneska rozdělám!  
(223, 224)*

*já zabil ji, já zabil ji,  
já zabil ji pitomě tak!  
(207, 208)*

Na druhou stranu v překladu Mathesia najdeme i místa, která tak nepůsobí:

*Vintovek černé řemeny,  
Kol – plamen, plamen, plameny...  
  
Retka je v zubech, do ucha čepice,  
Z očí jim kouká káznice!  
(86–89)*

*Na tvoji šíji, Ká'ro,  
po noži čerstvý šrám,  
tvůj prs byl taky, Ká'ro,  
nedávno pobodán.  
(145–148)*

*Holomek, utek! Pánbůh s ním!  
Já mu to zejtra vytmavím!  
(179 – 180)*

*V astrachánu milostpaní  
Druhou chytá, v ouško špitá:  
„Oči jsme si vyplakaly...“  
Sklouzla – bác! –  
a rozcápla se  
v celé kráse!*

*Škoda je krásnýho plátýnka!  
Vždyť je to k pláči.*

<sup>93</sup> HRALA, M. a kol.: *Kapitoly z dějin českého překladu*. UK v Praze, Karolinum: Praha 2002, s. 218.

*Co by bylo onuček z plakátu –  
děti jsou bosé a bez šatu...!  
(19–22)*

*Hej, hej, hej!  
Zvedni, pomáhej!  
(45–51)*

Úplně jinak si stojí poslední dva překlady, **Jestřábův** a **Daněkův**. Už v době, kdy vyšly poprvé, uběhlo půl století od prvního vydání dvou předchozích; to je velmi dlouhá doba, takže i podle toho lze očekávat podstatné změny. Stylovou škálu předlohy skutečně neoklešťují, místy dokonce naopak expresi zvýrazňují – Blokův styl je někde „zdrženlivější“. Sklon k tomu mají oba překladatelé, ovšem Daněk tu má malou převahu. Také počet obecněčeských prvků je v jeho překladu jasně nejvyšší. Mohlo jít částečně o vlivy dobové překladatelské „módy“, částečně o už popsany efekt odvážně a tvořivě postupujícího překladatele, kterému se jeho přístup občas vymyká z rukou. Jestliže se tak děje ojediněle a překladatelův styl se nestává příliš křiklavým, je oprávněné posuzovat takový překlad tolerantně. Jako příklad uveďme místo, kde je expresivita předlohy tlumenější, ale její zvýraznění v překladu vzhledem k charakteru scény není stylistickou závadou. Doslovný překlad zní:

*... I my jsme měly shromáždění...  
... V téhle budově...  
... Projednaly jsme –  
    Usnesly se:  
    Na chvíli – deset, za noc – dvacet pět...  
... a mň – od nikoho nebrat...  
... jdem spát...  
(60–66)*

**Jestřáb:**

*— My měly shromáždění taky...  
— Táhle za baráky...  
— Posouzeno –  
    usneseno:  
    za číslo deset, za noc – dvacet pět...  
— Mň za živej svět...*

**Daněk:**

*... my taky měly shromáždění...  
... pod lampou... na dláždění...  
... a projednaly...  
... jó a protokolovaly...  
    Za číslo – pětku – za noc – dvacíáš!  
... a za mň nejdu – nedáš – tak si maž...*

— *Jdem se vychrňt*

*... jdem na to... zejtra až!*

Ovšem „*stylistický a citový exhibicionismus, předvádění vlastního jazykového umění a sentimentální zesilování citových efektů nelze pokládat za estetické hodnoty.*“<sup>94</sup> V případě pojetí některých Jestrábových a především Daňkových pasáží (se zřetelem k stylovému ladění originálu) není bohužel nikterak přemrštěné na takový stylistický exhibicionismus usuzovat:

**Daněk:**

*Svobodu, svoboděnkou...*

*Bez kříže, bez kata!*

*A kde je Katka? — Pod vrbou.*

*Spí s prostřelenou kotrbou.*

*Rra–ta–ta!*

*Hej, Katko, slyšíš? — Ani bú...*

*Tak si leť, mrcho, do limbu!*

*Zima, hej, kamarádi, sklenku!*

*(181–184)*

*(90–93)*

*proč jenom... já mrcha vzteklá...*

*pitomě ji zabil... ach!*

*(207, 208)*

Posledním řešením, kde se Daněk rozhodl využít nespisovné a citově zabarvené *pitomě*, tak bezděčně navazuje na Mathesia. I u Daňka je nakonec také možné najít alespoň jeden výraz, který zní, měřeno dnešním nespisovným územ, zastarale:

**Ču***pr* kadet byl tvůj fláma,

*Ted si s uchem zavdáváš?*

*(165, 166)*

Jestráb zas z nepochopitelného důvodu překládá v 8. zpěvu slovo *služebnice* (rus. *пабѣ*) jako *služka*:

---

<sup>94</sup> LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998, s. 93.

*Smiluj se, Bože, nad duši **služky** své...*

(244)

Touto neobvyklostí vnáší do textu kontextovou expresivitu, o níž v předloze vůbec nešlo. Zajímavé ale je, že totéž činí i Mathesius. Ovšem když otevřeme SSJČ, tak vidíme, že obě slova (*služka*, *služebnice*, resp. *sluha*, *služebník*) slovník významově jasně odlišuje – ve významu náboženské oddanosti je pouze *služebník boží*, *služebník Páně*, *pokorná služebnice Kristova* ad.

Při hodnocení překladů z pohledu současné výrazové stylistiky je asi nejpřijatelnější převod Jestřába, který ovšem překonává v některých dílčích řešeních Daněk.

## 6.6 Závěrečné zhodnocení překladů

V dosavadních srovnávacích analýzách jsme překlady porovnávali vždy z hlediska dílčího translatologického problému, který vystupuje v souvislosti s překladem *Dvanácti* do popředí. Vyplynulo z nich i jedno zásadní zjištění, které se do zhodnocení celkové zdařilosti jednotlivých překladů nevyhnutelně promítne, a to že každá dvojice překladů – překlad Seifertův a Mathesiův na jedné a překlad Jestřábův a Daňkův na druhé straně – byla určena čtenářům jiné doby. První dvojici výrazně starších překladů je tak relevantní hodnotit především ve vztahu k dobovým překladovým a jazykovým normám a úspěch překladatelů posuzovat v rámci této dvojice. Je pak nepochybné, že překlad **Bohumila Mathesia** má, resp. měl, nesporné literárně-estetické kvality a ve své době představoval přes dílčí nedostatky překlad zdařilý a osobitý.

Mathesius jistě záměrně tak záhy navázal na překladatelský pokus mladičského **Jaroslava Seiferta**, jehož ideově-estetická sdělnost nebyla ani tehdy nejvyšší. Hlavními nedostatky jeho přetlumočení jsou především chyby v obsahové rovině a nápadná slovníková doslovnost, která překladateli zároveň znemožnila přiblížit se více formálně-zvukové podobě předlohy. Zvlášť u překladů z ruštiny jako jazyka příbuzného, který ve shodě s češtinou využívá sylabotónický systém verše, tu jde o ochuzení překladu. Rým ve svém převodu však Seifert víceméně dodržuje. Volba výrazů a jejich forma, která se drží v relativně úzkých hranicích tehdejší spisovnosti (řídce výjimky však najdeme), také funkčně originálu neodpovídá; avšak v dobové perspektivě by toto pravděpodobně nebylo hodnoceno jako výrazné mínus.

Oproti tomu **Mathesius** takové pojetí směle překračoval a mohl tak zřejmě posouvat překladatelské normy vývojově kupředu. Přesto však jeho překlad z dnešního pohledu obsahuje nemálo zastaralých výrazů nebo konstrukcí, dokonce míst znějících velmi neobvykle – jde o Mathesiovy syntaktické a lexikální přejímky z ruštiny, na které můžeme pohlížet jako na zvláštní způsob exotizace jazyka. Ta však není pro jeho přístup jednoznačně určující, na některých místech se překladatel pokouší zasadit překlad do kontextu domácí české tradice a zdůraznit s ní spojené konotace. Celkově je pro jeho přístup příznačná už větší volnost, snaha o nápaditost a pestrost řešení. Překvapivě nakládá volněji i s formálním členěním poémy, např. na více místech vkládá do sloky verš navíc, jindy zas dvojverší, v předloze vyčleněné samostatně, připojuje k následující sloce; co do slabičné a rytmičné stavby veršů originálu je jeho překlad výstižný také jen částečně.

Za čtenářsky přijatelné můžeme dnes tedy označit pouze poslední dva překlady z pera **Vojtěcha Jestřába** a **Václava Daňka**. Oba překlady mnohé spojuje, ale také se v určitých rysech výrazně odlišují.

Autoři nejmladších existujících překladů s velkou pečlivostí zachovávají formálně-zvukovou podobu originálu (tím ale, jak jsme viděli výš, se originálu na jednom významově exponovaném místě i zpronevěřují), básnická představivost je vede za slova k samotným situacím, takže jejich překlady se vyznačují volností, osobitým interpretačním viděním; oba přitom kladou důraz na stylové rozpětí, s nímž pracuje Blok v předloze. Podtrhnout nenormativní a slangovou složku jazyka v takové míře jim zřejmě umožnil obrat v jazykové situaci a nová kodifikační orientace lingvistů, která se projevovala od 60. let minulého století.<sup>95</sup> V některých místech ale výrazovou expresivitu nad míru „přepínají“ a to můžeme hodnotit také jako určitý zkreslující moment, kterého by se kvalitní překlad měl vyvarovat. Ani Jestřábovi, ani Daňkovi se bohužel nepodařilo vystihnout určité významové a zvukové nuance, jež může odkrývat čtenář při četbě originálu; ovšem takový, plně výstižný překlad bychom už mohli nazvat překladem téměř geniálním.

Osobitost **Jestřábova** překladu spočívá v jeho zaměření na zvýraznění ruského koloritu. To se mu přiměřeně daří, ale zůstává otázka, jak by takové pojetí bylo přijato dnes, kdy se všeobecná znalost ruských reálií vlivem západní kulturní orientace snížila. Může to však být naopak svým způsobem nečekaně přitažlivé.

---

<sup>95</sup> ČECHOVÁ, M. a kol.: *Současná stylistika*. NLN: Praha 2008, s. 61.

**Daněk** se naopak snaží rozestup mezi specifiky prostředí a doby originálu mírnit ve prospěch atmosféry, která by českému čtenáři byla blízká. Vzhledem k tomu, že oba překlady vznikaly prakticky současně, ukazují takové odchylky na osobité výrazové sklony každého překladatele.<sup>96</sup>

Je tak na čtenáři, kterým z obou překladů si bude k Blokově poezii hledat v češtině cestu. Ačkoli časová vzdálenost jejich vydání se také začíná blížit půl století a nové překladové uchopení *Dvanácti* by určitě nebylo jen zbytečným rozmnožením jejich řady.

---

<sup>96</sup> K jejich zřetelné průkaznosti by ale bylo potřeba analyzovat další Jestřábovy a Daňkovy překlady.

## 7 RESUMÉ

Diplomová práce analyzuje čtyři české překlady Blokovy poémy Dvanáct. Zaměřuje se přitom na zhodnocení jejich zdařilosti z perspektivy zásad uměleckého překladu, jak je v české překladové tradici vytyčil J. Levý. Vlastní srovnávací překladovou analýzu předchází esteticko-ideová interpretace díla spolu s nastíněním okolností jeho vzniku a autorovy poetiky.

Z celkem čtyř knižně vydaných překladů jako čtenářsky přijatelné pro současného příjemce můžeme jednoznačně označit pouze poslední dva překlady z pera V. Jestřába a V. Daňka, přestože i překlad renomovaného překladatele B. Mathesia má nesporné literárně-estetické kvality a ve své době představoval překlad zdařilý a osobitý. Zcela první překlad, jehož autorem je mladičský J. Seifert, je z translatologického hlediska přijatelný nejméně, roli však – stejně jako v případě přetlumočení Mathesiova – hraje i jeho zřetelná jazyková zastaralost (projevující se na více rovinách). Překlady Jestřába a Daňka se přitom výrazně odlišují co do naturalizujícího a exotizujícího přístupu; vzhledem k tomu, že vznikaly prakticky současně, ukazují takové odchylky na osobité výrazové sklony každého překladatele. Jedná se v obou případech o překlady kvalitní, i když obsahují dílčí nedostatky.

### **Klíčová slova:**

Alexandr Blok, poéma Dvanáct, umělecký překlad, česká teorie překladu, srovnávací analýza, Jaroslav Seifert, Bohumil Mathesius, Vojtěch Jestřáb, Václav Daněk



## SUMMARY

The detailed comparative analysis of four Czech translations of Alexander Blok's poem *The twelve* is at the crux of this diploma thesis. Concurrently, it sets the assessment of translation mastery of each translation based on criteria of poetry translation as defined by the significant Czech theoretician Jiří Levý. Aesthetic interpretation of the poem and the description of distinctive features of Blok's poetry precede the main part of the thesis.

The author comes to a conclusion only two of the translations can be called acceptable to present-day readers (Vojtěch Jestřáb's and Václav Daněk's translations). Nevertheless, the translation by Bohumil Mathesius has a certain aesthetic quality, and if it is looked at from a historical perspective it can be appraised as successful translation work. The very first translation by young Czech poet Jaroslav Seifert satisfies current poetry translation criteria the least. But there is also another reason for it: both the Seifert's and Mathesius's translations are greatly influenced by the former language standard (the language obsolescence manifests itself at different levels). Yet, the latest translations differ too. Jestřáb's method focuses upon stressing exoticism in his translation, whereas Daněk concentrates on naturalisation. Considering the fact that both of the translations were created simultaneously, they can be judged to be examples of different translation approaches or styles. Both of the translations show permanent stylistic qualities, regardless there can also be found partial failings.

### Key words:

Alexander Blok, poem *The Twelve*, poetry translation, Czech translation theory, comparative analysis, Jaroslav Seifert, Bohumil Mathesius, Vojtěch Jestřáb, Václav Daněk

## 8 BIBLIOGRAFIE

### Primární literatura

BLOK, A. A.: *Dvenadcať*. Kniga: Moskva 1980.

BLOK, A. A.: *Dvanáct. Revoluční báseň*. Přel. Jaroslav Seifert, Aktuality a kuriozity: Praha 1922.

BLOK, A. A.: *Dvanáct. Revoluční epos*. Přel. Bohumil Mathesius, Plamja: Praha 1924.

BLOK, A. A.: *Lampy navečer*. Edičně přípr. a přel. Vojtěch Jestřáb. Československý spisovatel: Praha 1971.

BLOK, A. A.: *Poslední jamby*. Výbor uspoř., přeložil a pozn. napsal Václav Daněk. Mladá fronta: Praha 1971.

### Sekundární literatura

ORLOV, V.: *Fénix. Život Alexandra Bloka*. Odeon: Praha 1985.

MINC, Z. G.: *Poetika Aleksandra Bloka*. Iskusstvo-SPB: Sankt-Peterburg 1999.

HRALA, M.: *Ruská moderní literatura 1890-2000*. Karolinum: Praha 2007.

SUCHICH, I. N.: *Russkaja literatura dlja vsech. Ot Bloka do Brodskogo*. Lenizdat: Sankt-Peterburg 2013.

ŠVANKMAJER, M. a kol.: *Dějiny Ruska*. NLN, Praha 1999.

LEVÝ, J.: *Umění překladu*. IVO ŽELEZNÝ: Praha 1998.

VILIKOVSKÝ, J.: *Preklad ako tvorba*. STUDIA LITTERARIA. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1984.

HOCHÉL, B.: *Preklad ako komunikácia*. Slovenský spisovateľ: Bratislava 1990

HRALA, M. a kol.: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Karolinum: Praha 2002.

HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. SPN: Praha 1964.

*Kdy, proč a jak překládat věci již přeložené?*, In: *Plav Revue. Překládání přeloženého*. Říjen 2004, č. 21.

KLUMPAROVÁ, Š.: *Čtenářské kompetence adolescentů*. Disertační práce. PedF UK, Praha 2009.

OGANESJANOVÁ, L.: *Poezie Anny Achmatovové v překladech Hany Vrbové a Ivanky Jakubcové*. Bakalářská diplomová práce. PedF UK, Praha 2012.

PETRÁŠOVÁ, V.: *Literární stylizace černošské angličtiny a její funkčně ekvivalentní překlad*. Magisterská diplomová práce. FF UPOL: Olomouc 2010.

### **Slovníky a příručky**

*Boľšoj toľkovyj slovar' russkogo jazyka*. Hl. red. Kuznecov, S. A. Norint: Sant-Peterburg, 2000. ISBN 5-7711-0015-3

*Tolkovyj Slovar' živogo velikoruskogo jazyka*. V. Dal'. Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej: Moskva 1956.

*Velký rusko-český slovník*. Za vedení L. Kopeckého, B. Havránka, K. Horálka. Nakladatelství Československé akademie věd: Praha 1956.

*Rusko-český slovník*. 2. vydání. LEDA: Beroun 2004.

*Slovník spisovného jazyka českého*. Hl. red. B. Havránek. Academia: Praha 1971.

### **Elektronické zdroje**

[http://krotov.info/library/02\\_b/berdyaev/1937\\_358.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1937_358.html)

[https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc\\_pplUA](https://www.youtube.com/watch?v=WSwZc_pplUA)

[http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1918\\_intelligentzia\\_i\\_revolutzia.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_intelligentzia_i_revolutzia.shtml)

[http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol\\_2/03prose/2\\_185.htm](http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_185.htm), s. 255.

ČUKOVSKIJ, K.: *Aleksandr Blok kak čelovek i poet*, 1924. Dostupné on-line na <http://modernproblems.org.ru/memo/204-chukovsky3.html?start=1>.

<http://interneturok.ru/ru/school/literatura/11-klass/a-a-blok/a-a-blok-poema-dvenadtsat#>

[http://www.antho.net/library/yacobson/texts/eot\\_part1.html](http://www.antho.net/library/yacobson/texts/eot_part1.html)

<http://modernproblems.org.ru/memo/204-chukovsky3.html>